إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول ٢٠١١م

أثر الثقافة الفارسية في شعر ابن هاني الأندلسي

سيدمحمد ميرحسيني*
علي أسودي**

الملخص

تعني هذه الدراسة برصد الملامح والمفردات الفارسية الواردة في شعر ابن هاني الأندلسي، كي تقدم دليلا آخر على العلاقات المتبادلة العريقة بين اللغتين الفارسية والعربية منذ أقدم الزمان إلى يومنا هذا وهي تعرض أيضا دليلا آخر على التفاعل الحضاري والثقافي بين العرب والفرس، وتعطي فكرة واضحة عن مدى تأثير كل من اللغتين في الأخرى، مع أن هذا الشاعر الأندلسي يبعد كل البعد عن مستقر اللغتين الرئيس.

وقد تطرق البحث أيضا إلى معالم (الحضورالإيراني في شعر ابن هاني الأندلسي) وتقسيمها موضوعيا وشرحها شرحا وافيا، وقد تناولنا محاور عدّة فيما درسناه لنعرض بحثا من بحوث الأدب المقارن ولنكشف الغموض المسدل على بعض المصطلحات الواردة في شعر ابن هاني الأندلسي.

الكلمات الدلالية: العربية، الفارسية، التأثير، التأثر، ابن هانئ.

---

*. عضو هيئة التدريس بجامعة الإمام الخميني الدولية – أستاذ مساعد.
**. طالب الدكتوراه بجامعة طهران – فرع اللغة العربية و آدابها.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادي نظري منظم
Mirhoseini.mh@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/١٧هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩٠/٩/٢٧هـ. ش

المقدمة

ابن هانئ أبو القاسم محمد بن هانی الأندلسی؛ کان أبوه هانی من قریة المهدیة فی أفریقیة. و قد قیل عنه: «إنه کان شاعرا أدیبا نشأ فی اشبیلیة علی حظ وافر من الأدب، و مهر فی الشعر.» (البستانی، لاتا، ۵ نقلا عن ابن خلکان) کان حافظا لأشعار العرب وأخبارهم.اتصل فی بادئ الأمر بصاحب اشبیلیة ومدحه...ثم قصد جعفر بن علی و یحیی بن علی اللذین کانا والیین فی المسیلة إحدی مدن الزاب فمدحهما، و بالغا فی إکرامه. (المصدر نفسه، ۶)

وما لبث أن طلب منهما الالتحاق بالمعتز الخلیفة الفاطمی فوجّاه لدیه فأعزّ وفادته ومدح قائده جوهر.ولما بلغ المعتز نعیه قال: «هذا الرجل کنا نرجو أن نفاخر به شعراء المشرق فلم یقدّر لنا ذلک.» (المصدر نفسه، ۷)

ویقول عنه ابن خلکان: «ولیس فی المغاربة منه من هو فی طبقته لا من متقدمیهم ولا من متأخریهم، بل هو أشعرهم علی الإطلاق، وهو عندهم کالمتنبی عند المشارقة وکانا متعاصرین.» (ابن خلکان، ۱۹۹۰م: ۳۲)

عنی ابن هانئ باللفظ أکثر من المعنی فجاءت تعابیره ذات جلبة وإیقاع وقعقعة. یقول عنه الفتح بن خاقان: «علق خطیر وروض دب نضیر، غاص فی طلب الغریب، حتی أخرج درّه المکنون وبهرج بافتنانه فیه کل الفنون، وله نظم تتمنی الثریا أن تتوج به وتتقلد، و یودّ البدر أن یکتب فیه ما اخترع وولّد.» (البستانی، لاتا: ۷)

کان للأخوین یحیی بن علی وجعفر بن علی الأندلسیین دورهما الأساس فی توجّه الشاعر إلی الفرس ومآثرهم وتقالیدهم کی یحوک نسیجه الشعری مرفقا ببعض الملامح الناجمة عن العنصر الایرانی وما یعزی إلی الفرس وثقافتهم، ما جعلنا نتحرّی تجلیات «الحضور الإیرانی» فی شعر ابن هانئ الأندلسی.

ومن اللافت للنظر تواجد کلمات دلالیة فارسیة تنمّ عن تأثیر الأدب الفارسی فی الأدب العربی فی إطار الدراسات المتعلقة بالأدب المقارن، ظاهرة تری نفسها بین حین وآخر فی دیوان شعراء الأدب العربی بدءا من العصر الجاهلی والأموی، ومرورا

بالعصرالعباسى والمعاصر؛ بيد أنّ هذه الظاهرة تظهر ظهورا واسعا فى العصر العباسى نتيجة تواجد العنصر الإيرانى فى بلاط العباسيين وقيامه بأدوار مهمة ومتنوعة، مما أدّى إلى تداخل اللغة الفارسية وثقافتها فى الأدب العربى أيما تداخل.

ومن الشعراء الذين حملوا فى حوايا أشعارهم ملامح من التأثير الإيرانى ابن هانئ الأندلسى الذى تضاربت الآراء حوله، وقيل عنه ما قيل، وأسهب الكتاب والناقدون فى الحديث عنه، كما توجّهت أصابع الاتهام إليه بالزندقة والكفر، لما ورد فى شعره من أقوال يخيل للقارى أنّها تصطبغ بصبغة الإلحاد.ولكنّ الذى يهمّنا هنا الإيرانيات الموجودة فى شعره حيث نجد كلمات وتعابير تدل على تفاعل ثقافى عريق بين لغتين تبعد كل منهما عن الآخر فى الأصل كل البعد.

وثمة كثير من المفردات والعبارات التى تنصّ على تأثير اللغة الفارسية وثقافتها فى شاعر سكن الأندلس والشمال الأفريقى، واستقى من مناهل اللغة الفارسية، وخصّب إنتاجه الأدبى وذلك لاختلاطه بأخوين يعتقد أنّهما من أصل إيرانى هما يحيى بن على وجعفر بن على الأندلسى؛ إذ لايكاد الشاعر أن يمدحهما إلا ويلمّح إلى ما يتعلق بالفرس وثقافتهم.

لقد قمنا برصد الحضور الإيرانى فى شعر ابن هانئ وتقسيمها بناء على الإطار والموضوع إلى محاور عدّة هى كالتالى:

١. استدعاء الشخصيات الساسانية

٢. ذكر أماكن تقع فى بلاد الفرس واستخدامها مادّة لصوره وتشبيهاته

٣. إيراد مصطلحات تتعلق بعلم النجوم وذكرأسمائها لدى الفرس

۴. الإشارة إلى الزرادشتية وتعاليمها وملامحها

۵. أسماء الزهور الفارسية

۶. مفردات فارسية

أولا. استدعاء الشخصيات الساسانية

ساسان وسابور

ساسان هو أبو بابک وجدّ أردشير بابكان موبد معبد ناهيد فی اصطخر بفارس وينتسب إليه الساسانيون فی تسميتهم هذه. (اكبرى مهربان، ١٣٦٥ش: ٤٣٨؛ دهخدا، ١٣٧٢ش: مادة ساسان) وسابور هو ابن اردشير بابكان. (زرين كوب، ١٣٨٢ش: ٤٢٧) وقد قاتل الرومان وهزمهم وينسب إليه مبنى جندى سابور. (كريستين سن، ١٣٦٧ش: ١٦٢) قال ابن هانئ الأندلسی:

إيـوان ملک لو رأته فارس ذعـرت ولسـمكه إيوانها
واستعظمت ما لم يخلّد مثله سابورها قدما ولا ساسانها

(ابن هانئ، لاتا: ٣٦١)

وقال أيضا:

من آل ساسـان منـار للصبا قد بتّ أسأل عنه أنفاس الصبا

(المصدر نفسه: ٤٥)

قباذ

قباذ أو قباد أو كباد ملک ساسانی تولّی الحكم مرّتين أولاها من سنة ٤٨٨ إلی ٤٩٨ للميلاد وثانيتهما من سنة ٤٩٩ إلی سنة ٥٣١ للميلاد، وهو ابن بيروز الأول وظهرت فرقة مزدک فی عهده وخلفه من بعده ابنه أنوشروان. (كريستين سن، ١٣٦٧ش: ٣٧٩)

قال ابن هانئ:

ومكلّـل بالـدّر مـن إفرنـده فيـه أكاليـل مـن الفـولاذ
مما اقتنى الملک الهرقل فلم يزل حتـى تألـقّ فـوق رأس قباذ

(ابن هانئ، لاتا: ٢٣٠)

كسرى أنوشروان

كسرى معّرب خسرو وهو ابن قباذ الأول الذی تولى بعد أبيه مقاليد الحكم الساسانی،

كما ورد في شاهنامه لفردوسی:

نخستين سرنامه گفت ازمهست　　　شهنشاه كسراى ايران پرست
برومند شاخ از درخت قباد　　　كه تاج بزرگى بر سر نهاد

واشتهر كسرى أنوشروان بالعدل. قال عنه الفردوسي:

زبس خوبى و داد آيين اوى　　　وزآن نامور دانش و دين اوى
ورا نام كردند انوشروان　　　كه مهرش جوان بود ودولت جوان

وتولّى أنوشروان الحكم من سنة ٥٣١ إلى ٥٧٩م (اكبرى مهربان، ١٣٦٥ش: ٨٧)، وترجم في عهده كليله ودمنه إلى الفهلوية. (كريستين سن، ١٣٦٧ش: ٢٩٧) وأنوشه تعني الخالد وروان تعني الروح، وانوشروان تعني الروح الخالدة. (المصدر نفسه: ٣٨٧) قال ابن هانئ:

وكأنّ أسراب الجياد ضحى وقد　　　خفّت إليه كواسر العقبان
عطفت عليه صدورها وكأنّما　　　عطفت على كسرى أنوشروان

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٢)

يزدجرد

هو معرّب يزدگرد الذي تولى الحكم من سنة ٣٩٩ إلى ٤٢٠م، وبنى النعمان له قصر الخورنق وهو أبو بهرام جور الذي كان يرسله أبوه إلى الحيرة لتعلم الفروسية وممارسة البسالة. (دهخدا، ١٣٧٢ش، مادة خورنق) قال ابن هانئ يصف السيف:

أبيض من غير طبع الهند　　　يحول بين حدّه الحدّ
أشبه بالماء من الإفرند　　　أقدم من رام ويزدجرد

(ابن هانئ، لاتا: ١٢٩)

بهرام جور

هو بهرام الخامس الذي تولى الحكم من سنة ٤٢١ إلى ٤٣٨ للميلاد، وقام مقام أبيه المذكور آنفا في الحكم. (كريستين سن، ١٣٦٧ش: ٢٩٧) نشأ بهرام وترعرع لدى منذر بن النعمان الملك اللخمي في الحيرة وفي قصرالخورنق. (پير نيا، ١٣٦٢ش: ٣١٠) قال عنه

كريستين سن: «لم يحظ شعبيته في الملوك الساسانيين سوى أردشير بابكان في اصخر فارس وكسرى أنوشروان وكسرى برويز. (كريستين سن، ١٣٦٧ش: ١٦٢) يقول ابن هانئ:

من أهل بهرام جور في مناسبه   ما شئت من فارسي نوبهاري

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٩)

كسرى

هو معرّب خسرو أحد ألقاب الساسانيين. (ابن دريد، ١٩٩٨م، ج٢: ١٦٩؛ الفيروزآبادي، ١٩٨٠م، ج١: ٥٠؛ ابن سيده، ٢٠٠٣م، ج٣: ١٤١) وأورد الحموي في معجمه شعرا يذكر فيه ألقاب الملوك:

قد رتّب الناس جمّ في مراتبهم   فمرزبان وبطريق وطرخان

في الفرس كسرى وفي الروم القياصر   والحبش النجاشي والأتراك خاقان

(الحموي، ١٣٨٣ش، ج١: ٢٢)

قال ابن هانئ:

وأخذك قسرا من بني الأصفر الذي   تذبذب كسرى عنه وهو عنيد

(ابن هانئ، لاتا: ١٠٣)

وقال أيضا:

واكتست أعظم كسرى لحمها   وسعى لقمان أمطار لبد

(المصدر نفسه: ١٢٤)

وقال:

وكم أذن من سابح قد غدت به   يناط عليها ملك كسرى والقيصرا

(المصدر نفسه: ١٤٢)

وقال:

وما بلغ الاسكندر الرتبة التي   بلغت ولا كسرى الملوك ولا تبع

(المصدر نفسه: ٢٠٠)

وقال يصف يحيى بن علي ويشير إلى أصالته الفارسية:

أو کســـروية محتـــد وأرومـــة　　　شمطاء يدعی باسمها دهقانها

(المصدر نفسه: ٣٦۴)

شهنشاه

من ألقاب ملوک الفرس فی العهد الساسانی، وهی کلمة فارسية تعنی ملک الملوک وقد تکلمت به العرب قديما. قال الأعشی:

وکسری شهنشاه الذی سار ذکره له　　　مـــا اشـــتهی راح عنيـــق وزنبـــق

(الجواليقی، ١٩۶٨م: ٩٨)

وقال ابن هانئ الأندلسی:

ويکلّـــف الأرماح ليـــن قوامه　　　فيـــذمّ ذايـــزن ويظلـــم قعضبا
کسری شهنشـــاه الذی حدّثته　　　هذا فأيـــن تظنّ منـــه المهربا

(ابن هانئ، لاتا: ۴٢)

الخسروانی

نسبة إلی کلمة خسرو، واشتهر ما يتعلق بالملوک الساسانيين من کساء، وتيجان، وأقمشة.قال الجواليقی: «الخسروانی الحرير الرقيق الحسن الصنعة وهو منسوب إلی عظماء الأکاسرة، وقد تکلمت به العرب. قال الفرزدق:

لبس الإفرند الخسروانی فوقه　　　مشـــاعر مـــن خـــزّ العـــراق

وقال ذوالرمة:

کأنّ الفرنـــد الخســـروانی لونه　　　بأعطاف أنقاء العقوق العواتک

(الجواليقی، ١٩۶٨م: ٩٠)

قال ابن هانئ:

کأنّ الهزيـــع الآبنوســـی لونه　　　سری بالنسيج الخسروانی ملتفّا

(ابن هانئ، لاتا: ٢٩٠)

وقال أيضا:

فمن لمثلی به فی الدرع سابغة　　　تموج فوق القباء الخســـروانی

(ابن هانئ، لاتا: ۳۷۸)

ثانيا. أماكن واقعة فی بلاد الفرس

لقد استخدم ابن هانئ أسماء أماكن فارسية فی أشعاره، وهذه الأماكن وردت إما للإشارة إليها كمنطقة وإما وردت صفة منسوبة لما اشتهرت به تلک الأماكن حينذاک، وقام الشاعر باستخدامها مادة ذات أثر حيوی وبنّاء لتصاويره وتشبيهاته، وهذا يدّل عل التفاعل الحضاری آنذاک حيث كانت البلاد الإسلامية كاتحاد يشبه الاتحاد الأوروبی الذی ألغی كل الحدود ليكون البلدان المكونة له بلدا واحدا يجمعها حوافز نابعة عن المصالح؛ غير أنّ الذی كان يجمع البلدان الإسلامية تحت إطار موحد هو الإسلام والحضارة الإسلامية. وفيما يلی نورد هذه الأماكن:

جوسق

والجوسق قلعة الفرخان بناحية الری. (خليل بن أحمد، ۲۰۰۴م، ج۲: ۱۸۵؛ الحموی، ۱۳۸۳ش، ج۲: ۳۱) قال ابن سيده: الجوسق: الحصن، وقيل: هو شبيه بالحصن وهی معرّبة كوشک الفارسية. (المقريزی، ۱۹۹۰م، ج۳: ۲۲۱)

قال ابن هانی الأندلسی:

إنّ فی الجوســق قبــرا تربه　　　من دم الباكين إضريج جسد

(ابن هانئ، لاتا: ۱۲۲)

إقليد

بكسر الهمزة وسكون القاف، اسم بلد بفارس من كورة اصطخر، ولها ولاية ومزارع ينسب إليها. (الحموی، ۱۳۸۳ش، ج۱: ۱۶۱؛ الإدريسی، ۱۹۸۹م، ج۱: ۱۳۹؛ ابن خرداذبه، ۱۹۸۴م، ج۱: ۴۰)

قال ابن هانئ الأندلسی:

وإذا نظرت إلی الأسنّة نظرة　　　ألقت إليــک الحرب بالإقليد

(ابن هانئ، لاتا: ١٣٩)

وقيل: هی معرّبة كليد الفارسية. (السكاكی، ١٩٦٩م، ج١: ٢٤٤؛ الفيروزآبادی، ١٩٧٥م، ج٢: ١٤٦؛ ابن منظور، ١٩٨٠م، ج٣: ٣٦٥)

أرمنين

وهی منطقة تقع على جانب بحر قزوين وتزوج بابک الخرمی منهم، وفرّ بعد انهزامه إلى ناحيتهم ويدعى حاليا باسم أرمنيا. قال ابن هانئ الأندلسی:

تلـك التی ألقـت عليهم كلكلا ولهـا بـأرض الأرمنيـن تليل

(ابن هانئ، لاتا: ٢٠٦)

خزر

وهی منطقة فی شمال إيران ومحاذية لبحر قزوين أو ما يعرف حاليا باسم بحر خزر، وكانت سابقا موطن الأتراک المعروفين ببنی خزر.وقال عنها الحموی: خزر هی بلاد الترک. (الحموی، ١٣٨٣ش، ج٢: ١٦٣) قال ابن هانئ:

بريحه أردت الهيجـاء بنی خزر وباسمه استظهرت فی الغزو والقفل

(ابن هانئ، لاتا: ٢٨١)

السابری

وهو ضرب من الثياب رقيق وفی المثل: «عرض سابری»، يقوله لمن يعرض عليه الشیء عرضا لايبالغ فيه. قال الشاعر:

بمنزلة لايشـتكی السـلّ أهلها وعيش كمسّ السـابری رقيق

(الجوهری، ١٩٧٥م، ج١: ٣٠٠)

والأصل فيه الدروع السابرية منسوبة إلى سابور. (ابن كثير، ١٩٩٥م، ج٢: ٨٣٨؛ ابن منظور، ١٩٨٠م، ج٤: ٣٤٠) وسابور معرّب شاهبور وكورة بفارس ومدينتها نوبندجان. (الزبيدی، ١٩٦٥م، ج١: ٢٩٨؛ الفيروزآبادی، ١٩٨٠م، ج١: ٥١٧) ومدينة سابور بناها سابور الملک، وهی تباهی اصطخر فی هيأتها وأبنيتها ولكن مدينة سابور أكثر بشرا وعمارة وأهلا (الإدريسی، ١٩٨٩م، ج١: ١٣٣) قال ابن هانئ الأندلسی:

لبسوا لصقال على الخدود مفضّضا و الســابری علــی المناکب مذهبا

(ابن هانئ، لاتا: ۴۲)

وقال أیضا:

لأعرفــنّ الأدیم الســابری إذا ما راح فی سابری النسج ماذی

(المصدر نفسه: ۳۷۲)

البخت والبخاتی

البخت الإبل الخراسانیة واحدها بختي وجمعها بخاتي. (المعجم الوسیط، ۲۰۰۵م، ج۱: ۸۵) وتنتج من إبل عربیة وفالج. (خلیل بن أحمد، ۲۰۰۴م، ج۱:۳۱۷؛ الفیروزآبادی، ۱۹۸۰م، ج۱: ۳۵۷؛ ابن درید، ۲۰۰۷م، ج۱: ۳۳) وهی جمال طوال العناق. (ابن کثیر، ۱۹۹۵م، ج۱: ۲۵۱)

قال ابن هانئ الأندلسی:

أیقنت منهم وقد روّوا أسنّتهم بجائشات کأفواه البخاتی

(ابن هانئ، لاتا: ۳۸۲)

وقال أیضا:

کأنّ صعاب البخــت إذ ذلّلت له أســاری ملوک عضّها القدّ صرّع

(المصدر نفسه: ۱۹۴)

قوهی

ثوب منسوب إلی قوهستان کورة من کور فارس وکل ثوب أشبهه (الزمخشری، ۱۹۸۰م، ج۱: ۳۹۶؛ الفیروز آبادی، ۱۹۸۰م، ج۳: ۳۸۵) قال ذو الرمة: من القهر والقوهی بیض المقانع. (ابن منظور، ۱۹۸۰م، ج۱۳: ۵۳۲؛ الزبیدی، ۱۹۶۵م، ج۱: ۸۲۸)

وقوهستان معرب کوهستان ومعناه موضع الجبال، لأن کوه هو الجبل بالفارسیة وأکثر بلاد العجم لایخلو عن موضع یقال له قوهستان. (الحموی، ۱۳۸۳، ج۶: ۴۱۶) وقوهستان

كورة بخراسان (المقدسي، ۱۹۸۲م، ج۱:۱۱۰) وهي من كور نيسابور. (الحميري، ۱۹۸۰م، ج۱: ۴۸۵) وقصبتها قاين ومدنها تون، طبس، العناب، خور، خولست، وطبس التمر. (المقدسي، ۱۹۸۲م، ج۱: ۱۱۰)

قال ابن هاني الأندلسي:

بطنانها وشــي البـرود وعصبها　　　فـكأنّ　قوهيهــا　ظهرانهــا

(ابن هانئ، لاتا: ۳۶۱)

ثالثا. مصطلحات علم النجوم وأسمائها المستعملة لدى الفرس

من العلوم التي برع فيها الفرس وتألقوا علم النجوم والفلک، إذ يكاد معظم المنجمين ينتمون إلى أصل إيراني وذلک خير دليل على الانصهار الحضاري آنذاک، إذ كل من الفرس والبربر وغيرهما من العجم كانوا يبذلون الجهود ويطورون العلوم من أجل إخصاب الحضارة الإسلامية وتنميتها تنمية واسعة.ولقد استخدم الشاعر ابن هانئ الأندلسي مصطلحات النجوم وأسمائها المتداولة لدى الفرس؛ الأمر الذي يعرض نموذجا آخر من الحضور الإيراني في شعره، وفيما يأتي نذكرها مستشهدا بنماذج من شعره:

كيوان

اسم كوكب زحل أبعد الكواكب السيارة بالنسبة إلى الأرض (حبنكه، ۲۰۰۷م، ج۱: ۵۸۹؛ خليل بن أحمد، ۲۰۰۴م، ج۵: ۴۲۱) والإقليم الأول لزحل وهو كيوان بالفارسية وله بروج الجدي والدلو. (المسعودي، ۱۹۶۵م، ج۱: ۱۴) والفرس يسمّون الكواكب السبعة بلغتهم فيسمّون زحل كيوان والمشتري تير والمريخ بهرام والشمس مهر والزهرة أناهيد وعطارد هرمس والقمر ماه. (القلقشندي، ۱۹۶۵م، ج۲: ۱۶۷)

قال ابن هانئ:

حكمت بسعد المشتري لک ساعة　　　حكمــت لــه بالنحــس كيوان

فأتــي جيوشــک إذ أتتــه كأنّه　　　ركضــا إليهــا طالــب الرهــان

(ابن هانئ، لاتا: ۳۷۳)

بهرام

المريخ من الكواكب (الفراهيدى، ۲۰۰۴م، ج۱: ۳۲۲؛ الأزهرى، ۱۹۹۳م، ج۲: ۴۴۳؛ ابن منظور، ۱۹۸۰م، ج۳: ۵۳) وأصله وهرام ويعدّ عند الزرادشته أحد الآلهة. (دهخدا، ۱۳۸۲ش: مادة وهرام) وهو رمز للحرب والقتال واعتقدوا مستقره فى السماء الخامس وإنّه نجم من الخنّس وهو بهرام أو مريخ. (الفراهيدى، ۲۰۰۴م، ج۴: ۲۶۱) قال ابن هانئ الأندلسى:

شـــارفت أعنان الســـماء بهمّتى   ووطئت بهـــرام النجوم بأخمصى

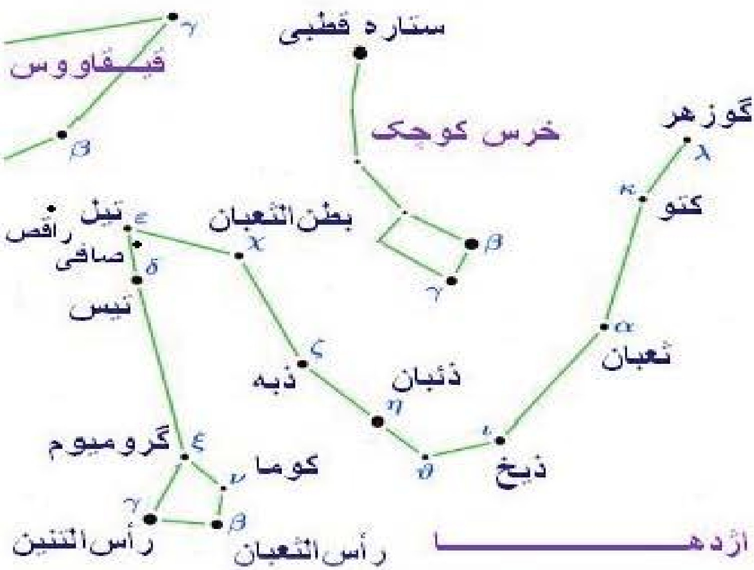
(ابن هانئ، لاتا: ۱۱۸)

جوزهر

وهو معرب گوزهر وهو الفلك الأول للقمر. (معين، ۱۳۷۰ش، مادة جوزهر) ومعناها التنين (draco) وذكرت له أسماء عدّة مثل ثعبان، ذئبان، راقص، تيس، رأس الثعبان. (آسمان شب، ۷۸-۷۵) وهو النقطتان اللتان تتقاطع الدائرتان من الأفلاك تسميان العقدتين والجوزهر كلمة فارسية وقيل هى كوزجهر أى صورة الجوز وقيل كوى چهر أى صورة الكرة والأول هو الأصح ويسمى التنين. (السكاكى، ۱۹۶۹م، ج۱: ۴۲) وقيل جوزهر معرب مركب من كلمتين گو بمعنى الحفرة والزهر بمعنى سم الحية ومصطلح «برج زهر مار» الفارسية مأخوذة من هذا المصطلح لنحوسة تداخل برجين فى جوزهر وشدتها ويطلق على من يكون عصبيا وغضبان . قال ابن هانئ الأندلسى:

كيف قارنت منه بدرا تماما   ولـــه جـــوزهرّ الكسوف

(ابن هانئ، لاتا: ۲۱۶)



(الصورة مأخوذة من كتاب سماء الليل، برايان جونز)

رابعا. الإشارة إلى الزرداشتية وتعاليمها

نوبهار ونوبهاري

نوبهار موضعان أحدهما بالقرب من الري وبناء أيضا ببلخ للبرامكة واتخذوا بيت النوبهار مضاهاة لبيت الله الحرام وتفسيره الربيع الجديد. (الحموي، ١٣٨٣ش، ج٥، ٣٠٧) ويعرف باسم مسجد «نه گنبد» أي مسجد ذو خمس قباب وكان في عهد الساسانيين من أعظم معابدهم وأهمها وقال عنه المسعودي، «كان السدنة له يسمّون برمك وقد كتب على عتبته لابدّ للملك أن يحظى بثلاث خصال هي العقل والصبر والمال.» (المسعودي، ١٩٦٨م، ج٤، ٣٠٢)

قال ابن هانئ الأندلسي،

مازال يعلق في منابت فارس   حتى ظننـــت النوبهـــار له أبا

ولئن سطا بسرير ملک أعجم　　　فلقــد أمدّتــه لســانا معربا

(ابن هانئ، لاتا: ۴۳)

وقال أيضا:

من أهل بهرام جور في مناسبه　　　ما شئت من فارسي نوبهاری

(المصدر نفسه: ۳۷۹)

عبادة النيران

قال ابن هانئ في وصف مجلس بناه إبراهيم بن جعفر:

إيــوان ملــک لو رأتــه فارس　　　ذعرت وخــر لســمكه إيوانها

سجدت أعصرها إلى النيران ولو　　　بصرت به ســجدت لــه نيرانها

بــل لــو تجادلهــا بــه ألبابهــا　　　فــی الله قــام لحســنه برهانها

أوما ترى الدنيا وجامع حسنها　　　صغرى لديه وهي يعظم شــأنها

(المصدر نفسه: ۳۶۱)

رام

هو إله من آلهة أفيستا ووردت أسماء شتى له في اللغة الفهلوية مثل رامه، رامشن، رامن. (هيلنز، ۱۳۸۵ش: ۱۴۱) وهو موكّل لليوم الحادي والعشرين لكل شهر وورد اسمه في أفيستا كإله للمرعى والطعام الطيب. (المصدر نفسه: ۱۴۱) وقيل في أفيستا إنّ لبهمن ثلاثة أياد هي القمر وگوشورون ورام ورام إله يساعد الأرواح الطاهرة والعادلة بعد الموت ويعدّ عند الزرداشتيه من رموز الزمان. (مناسک وسويی، ۱۳۵۴ش: ۱۲)

قال ابن هانئ الأندلسي:

أشــبه بالماء مــن الإفرند　　　أقــدم مــن رام و يزدجرد

(ابن هانئ، لاتا: ۱۲۹)

خامسا. أسماء الزهور الفارسية

نرجس وياسمين

أما نرجس فأعجمي معرب أصله نرگس (ابن دريد، ۲۰۰۷م، ج۱: ۴۲؛ ابن منظور، ۱۹۸۰م،

ج۶: ۲۳۰) والياسمين معروف فارسی معرب وقد جری فی كلام العرب. قال الأعشی:

شاهسفرم و الياسمين و نرجس　　　يصبّحنا فی كل دجن تغيما

(ابن منظور، ج۱۲: ۳۶۵)

وقال سيبويه: فارسی معرب. (ابن سيده، ۲۰۰۳م، ج۲: ۴۳۳) قال ابن هانئ:

وثلاثة لم تجتمع فی مجلس　　　إلا لمثلک والأديب أريب

الورد فی رامشنة من نرجس　　　والياسمين وكلهنّ غريب

فكأنّ هذا عاشق وكأن ذا　　　ک معشق وكأنّ ذاک رقيب

(ابن هانئ، لاتا: ۵۸)

نسرين

قال ابن هانئ:

الروض ما قد قيل فی أيامه　　　لا أنّه ورد ولا نسرين

(المصدر نفسه: ۳۵۳)

سوسان

وهو سوسن الفارسية، نبت أعجمی معرب. قال الأعشی:

وآس وخيری ومرو وسوسن　　　إذا كان هيزمن ورحت مخشّما

(ابن منظور، ۱۹۸۰م، ج۱۳:۲۲۹)

وأجناسه كثيرة أطيبه الأبيض. (المصدر نفسه، ج۱۳: ۲۲۹) قال ابن هانئ:

قد ضرّجت بدم الحياء فأقبلت　　　متظلّما من وردها سوسانها

(ابن هانئ، لاتا: ۳۶۵)

بنفسج

وهو معرب بنفشه. (الجواليقی، ۱۹۶۸م: ۹۳) قال ابن هانئ الأندلسی:

صبغوه لونا بالشقيق وبالرحيـ　　　ـق وبالبنفسج والأقاحی مشربا

(ابن هانئ، لاتا: ۴۴)

جواريش

معرب كلمة «گوارش» الفارسية، يطلق على ما كان يؤكل لهضم الطعام. قال الزمخشري في عيون الأنباء: «وكان يقف على رؤوسهم يوحنا بن ماسويه ومعه البراني والجواريش.» (الزمخشري، ١٩٦٤م، ج١:١٧٥) قال ابن هانئ:

وكأنّها في الأحشاء من خمل معدته   قرنفل وجواريش وكمّون

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٧)

سادسا. مفردات فارسية

إفرند وهو معرب پرند الفارسية في اللغة الفهلوية وهو جوهر السيف وماؤه وطرائقه وقد حكي بالفاء والباء (فرند). وأنشد ثعلب:

بحلّة الياقوت والفرندا   مع الملاب وعبيرا صردا

(الجواليقي، ١٩٦٨م: ١١١)

وقال ابن هانئ:

ومكلّل بالدرّ من إفرنده   فيه أكاليل من الفولاذ

(ابن هانئ، لاتا: ١٠٣)

وقال أيضا:

أشبه بالماء من الإفرند   أقدم من رام ويزدجرد

(المصدر نفسه: ١٠٣)

هاوون

الذي يدقّ فيه وهو معرب وأورده الفرابي على وزن الفاعول على الأصل. (الفيومي، ٢٠٠٠م، ج١٠:٢٠٦؛ ابن فارس، ١٩٩١م، ج٦: ٢٢١؛ الجواليقي، ١٩٦٨م: ٣٤٦) قال ابن هانئ:

كأنّما ينتقي العظم الصليب له   من تحت كل رحى فهر وهاوون

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٧)

يرندج

قال أبوعبيد: اليرندج والأرندج بالفارسية رنده وهو جلد أسود وبعضهم يقول: يرندج.

وقال الأصمعی: جلد أسود. (الأزهری، ۱۹۹۳م، ج۴: ۶۷؛ ابن منظور، ۱۹۸۰م، ج۲: ۲۸۳؛ ابن سلام، ۲۰۰۳م، ج۲: ۲۹۳) قال ابن هانئ:

وکنت إذا ثارت عجاجة قسطل　　　فجلّلــت الأفق البهیـم یرندجا

(ابن هانئ، لاتا: ۶۷)

نیزک

وهی نوع من الرمح جمعها نیازک. یقال: «إذا طاولت العصا شیئا وفیها سنان فهی نیزک.» (الثعالبی، ۱۹۸۸م: ۵۵) وهی الرمح القصیر أعجمی معرّب. (ابن سیده، ۲۰۰۳م، ج۳: ۱۵۰؛ ابن منظور، ۱۹۸۰م، ج۱۰: ۴۹۷) قال ابن هانئ الأندلسی:

وضرب مبین للشـؤون کأنما　　　هوت بفراش الهان عنه النیازک

(ابن هانئ، لاتا: ۲۵۴)

فولاذ

معرّب فولاد. أعجمی معرّب. (الجوالیقی، ۱۹۶۸م: ۱۱۳) قال ابن هانئ الأندلسی:

ومکلّــل بالدرّ مــن إفرنده　　　فیــه أکالیــل مــن الفولاذ

(ابن هانئ، لاتا: ۱۳۰)

وقال أیضا:

ولا جرّدوا نصلا تخاف شـباته　　　ولکنّ فـولاذا غـدا وهو آنک

(المصدر نفسه: ۲۴۵)

إبریز

خالص کل شیء واعتبرها أدی شیر بأنّها أعجمی معرب. (أدی شیر، ۱۹۹۸م: ۶) قال ابن هانئ:

متحلّل والعــرف ما لم تجله　　　بالتبــر کالابریز غیر مخلّص

(ابن هانئ، لاتا: ۱۸۱)

جوهر

هو معرب گوهر الفارسیة. (ابن درید، ۲۰۰۷م، ج۲: ۲۴۷) وهو أصل الشیء. (الفیروز

آبادی، ۱۹۷۵م، ج۱: ۲۰۹؛ الأزهری، ۱۹۹۳م، ج۲: ۲۴۷) قال ابن هانئ:

جوهــر آليــت لا أوقفــه موقف الذلة فی سوق الكساد

(ابن هانئ، لاتا: ۱۱۹)

أرجوانی

معرّب أرغوانی. قال ابن هانئ:

بهــا أرجوانی الشــقيق كأنّه خدور تدّمی أو نحور تلخلخ

(المصدر نفسه: ۸۳)

زبرجد

قال الجواليقی والزبرجد معروف والزمرد بالذال معجمة هما أعجميان معرّبان. (الجواليقی، ۱۹۶۸م: ۷۸) قال ابن هانئ الأندلسی:

وغدت بک الدنيا زبرجدة جلت عن ثغر لؤلــؤة إليک ضحوک

(ابن هانئ، لاتا: ۲۵۴)

سربال

معرّب شلوار. قال ابن هانئ:

والصبح فی ســرباله الفتيق يرمی الدجی بلحظ سوذنيق

(المصدر نفسه: ۲۳۹)

سوذنيق

والسواذنق أخبرنی أبو زكريا عن علی بن عثمان بن جنی عن أبيه قال: السوذنيق والشودق ووجد بخط الأصمعی شودانق وقال: كله الشاهين وهو فارسی معرّب. (الجواليقی، ۱۹۶۸م: ۸۳)

شاهين وباز

باز: طير جارح معروف. (معين، ۱۳۷۰ش، ج۱: ۲۱۷) وقال أدی شير: يحتمل أن يكون مأخوذا من واشة. (Vazo) التی يعنی الطير لأن (Vaz) فی اللغة البهلوية تعنی الطيران.

(أدي شير، ١٩٨٠م: ١٥)

وشاهين طائر معروف (معين، مادة شاهين) وأكد أدي شير أنها فارسية. (أدي شير، ١٩٨٠م: ١٠٤)

قال ابن هانئ:

أو عن جلاد فرسان ومعركة وصولجان وشاهين وبازي

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٩)

وقال:

وإذا عقاب الجو هدهد ريشها صيغت شواهين لها وأجادل

(المصدر نفسه: ٢٩٥)

داية

هي عند الفرس المرأة المولدة. معربة عن دايه الفارسية، عربيتها القابلة. (رشيد، لاتا: ٦١) قال ابن هانئ:

عهدي به والشمس داية خدره توفي عليه كل يوم مرقبا

(ابن هانئ، لاتا: ٤٣)

دارين

موضع في البحرين يرسى إليه السفن ويكون فيها المسك. قال الأصمعي: زعموا أنّ كسرى قال ما هذه القرية متى كانت. فلم يجد من يخبره فقال دارين أي عتيقة وقد تكلموا به كثيرا. قال الشاعر:

ويخرجن من دارين بجر الحقائب. (الجواليقي، ١٩٦٨م: ٩٩) وقال ابن هانئ:

والمسك ما لثم الثرى من ذكره لا أنّ كل قرارة دارين

(ابن هانئ، لاتا: ٣٥٣)

جلنّار

وجلّنار معرّب گل أنار. (الثعالبي، ١٩٨٩م: ٣٢٧؛ الفيروز آبادي، لاتا، ج١: ٣٩٣) قال ابن هانئ:

وليل بتّ أسقاها سلافا   معتقّة كلون الجلنّار

(ابن هانئ، لاتا: ٣٥٣)

قرطق

شبيه بالقباء الفارسى معرّب والجمع قراطق وأصله بالفارسية كرته وكرتک. (الجواليقى، ١٩٦٨م: ١٢١؛ دهخدا، ١٣٨٢ش، مادة كرتک) قال ابن هانئ الأندلسى:

فأتته بين قراطق ومناطق   يثنى على سيرائها خفتانها

(ابن هانئ، لاتا: ٣٦٥)

طرخون

معرّب ترخون الفارسية. (معين، ١٣٧٠ش، مادة ترخون) قال ابن هانئ:

فمثل رقادّة فى كفه وسط   ونحن مقدونس فيه طرخون

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٧)

النتيجة

هناک الكثير من الكلمات والتعابير الفارسية فى شعر ابن هانئ الأندلسى، وفى ذلک إشارة إلى عراقة العلاقات الحضارية والثقافية بين الفرس والعرب وقدمها، وليس ذلک ناشئا عن الجوار فحسب؛ فثمة ألفاظ وتعابير تجاوزت المغرب الأقصى والأوسط وصولا إلى الأندلس، وذلک إثر تواجد أمراء وقوّاد ومهاجرين يمتّون بشكل أو آخر بالأصل الإيرانى.

ومن أهم هؤلاء الذين سبق ذكرهم الواليان فى منطقة المسيلة يحيى بن على وجعفر بن على الأندلسى اللذان مدحهما ابن هانئ وتقرّب إليهما وما كان يمدحهما ابن هانئ إلّا ويذكر مادة مستقاة من اللغة الفارسية وثقافتها وتاريخها.

لقد قمنا برصد الحضور الإيرانى فى شعر ابن هانئ وتقسيمها بناء على الإطار والموضوع إلى محاور عدّة هى كالتالى:

١. استدعاء الشخصيات الساسانية

٢. ذکر أماکن تقع في بلاد الفرس واستخدامها مادّة لصوره وتشبيهاته

٣. مصطلحات تتعلق بعلم النجوم وأسمائها لدى الفرس

٤. الإشارة إلى الزرداشتية وتعاليمها وملامحها

٥. أسماء الزهور الفارسية

٦. مفردات فارسية

يبقى بعد هذا أن نشير إلى أن مثل هذه الأبحاث تعد من صميم الأدب التاريخی المقارن، الذی يعنى برصد الصلات والعلاقات الواقعية بين مختلف الشعوب والآداب.

المصادر والمراجع

ابن خرداذبه، عبيد بن عبدالله. ١٩٨٤م. *المسالک والممالک*. بيروت: دار العلم للملايين.

ابن خلكان، ١٩٩٠م. *وفيات الأعيان*. بيروت: دار العلم للملايين.

ابن دريد، محمد بن حسن. ٢٠٠٧م. *جمهرة اللغة*. بيروت: دارصادر.

ابن سلام، قاسم. ٢٠٠٣م. *غريب الحديث*. بيروت: دارالعلم للملايين.

ابن سيده، علی بن إسماعيل. ٢٠٠٣م. *المخصّص*. بيروت: دارالكتب العلمية.

ابن فارس، أبوالحسن أحمد،١٩٩١م. *معجم مقاييس اللغة*. بيروت: دار الجيل.

ابن كثير، اسماعيل بن عمر. ١٩٩٥م. *النهاية فی غريب الأثر*. بيروت: دارالكتب العلمية.

ابن منظور، أبوالفضل. ١٩٨٠م. *لسان العرب*. بيروت: دارالعلم للملايين.

ابن هانئ الأندلسی، لاتا. *ديوان*. شرحه كرم البستانی. بيروت: دارصادر.

الإدريسی، محمد بن محمد. ١٩٨٩م. *نزهة المشتاق فی اختراع الآفاق*. بيروت: دارالعلم للملايين.

أدی شير. ١٩٩٨م. *الألفاظ الفارسية المعربة*. بيروت: المطبعة الكاثوليكية.

الأزهری، محمد بن أحمد. ١٩٩٣م. *تهذيب اللغة*. بيروت: دارصادر.

الثعالبی، أبو منصور. ١٩٨٨م. *فقه اللغة وأسرار العربية*. بيروت: دارالعلم للملايين.

پير نيا. ١٣٦٢ش. *تاريخ باستان ايران*. تهران: منشورات دنيای كتاب.

جونز، برايان. ١٣٨٤ش. *آسمان شب*. ترجمه جلال صميمی. تهران: منشورات كانون.

الجوهری، اسماعيل بن حماد. ١٩٧٥م. *الصحاح فی اللغة*. بيروت: دارالحضارة الإسلامية.

الجواليقی، ابومنصور. ١٩٦٨م. *المعرّب من الكلام الأعجمی*. بيروت: دار العلم للملايين.

جان هيلنز. ١٣٨١ش. *شناخت أساطير ايران*. ترجمه أحمد توفيقی وژاله آموزگار. تهران: نشر

چشمه.
جی مناسک ومی سویی. ۱۳۵۴ش. *أساطیر ملل آسیایی*. ترجمه مصور رحمانی وخسرو پورحسینی. تهران: انتشارات مازیار.
الحموی، یاقوت. ۱۳۸۳ش. *معجم البلدان*. تهران: انتشارات ققنوس.
الحمیری، محمد بن المنعم. ۱۹۸۰م. *الروض المعطار فی خبر الأقطار*. بیروت: مؤسسة الناصر.
الخلیل بن أحمد. ۲۰۰۰م. *معجم العین*. بیروت: مکتبة لبنان للنشر.
دهخدا، علی أکبر. ۱۳۷۲ش. *لغتنامه*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
الزبیدی، محمد مرتضی الحسینی. ۱۹۶۵م. *تاج العروس*. بیروت: دارإحیاء التراث العربی.
زرین کوب، عبد الحسین. ۱۳۸۲ش. *تاریخ مردم ایران*. تهران: انتشارات امیر کبیر.
الزمخشری، جار الله. ۱۹۸۰م. *أساس البلاغة*. بیروت: دارالمعرفة.
السکاکی، یوسف بن أبی بکر. ۱۹۶۹م. *مفتاح العلوم*. بغداد: مطبعة العانی.
عطیة، رشید. لاتا. *معجم العامی والدخیل*. بیروت: دارالکتب العلمیة.
الفیروزآبادی، محمد بن یعقوب. لاتا. *القاموس المحیط*. بیروت: دار الجیل.
القیومی، أحمد بن محمد. ۱۹۹۱م. *المصباح المنیر*. بیروت: المکتبة العصریة.
القلقشندی، أحمد بن علی. ۱۹۶۵م. *صبح الأعشی فی صناعة الإنشاء*. القاهرة: دارالکتب.
کریستین سن. ۱۳۶۷ش. *ایران در عهد ساسانیان*. تهران: انتشارات أمیر کبیر.
مریم نژاد أکبری مهربان. ۱۳۶۵ش. *شاهنشاهی ساسانیان*. تهران: منشورات دنیای کتاب.
المسعودی، علی بن الحسین. ۱۹۶۵م. *التنبیه والإشراف*. بیروت: مکتبة الخیاط.
المسعودی، علی بن الحسین. ۱۹۶۸م. *مروج الذهب ومعادن الجوهر فی التاریخ*. القاهرة: دارالآفاق.
المعجم الوسیط. ۲۰۰۵م. مجمع *اللغة العربیة*. القاهرة: مکتبة الشروق.
معین، محمد. ۱۳۷۰ش. *فرهنگ فارسی*. تهران: انتشارات ققنوس.
المقدسی، محمد بن أحمد. ۱۹۸۲م. *أحسن التقاسیم فی شرح الأقالیم*. بیروت: دارالعلم للملایین.
المقریزی، أحمد بن علی. ۱۹۹۰م. *المواعظ والاعتبار بذکر الخطط والآثار*. القاهرة: مکتبة الثقافة الدینیة.
المیدانی، حسن حنبکه. ۲۰۰۷م. *البلاغة أسسها وعلومها*. دمشق: دارالقلم.
هوفنر، اوغست. ۱۹۹۳م. *الکنز اللغوی فی اللسن العربی*. بیروت: المطبعة الکاثولیکیة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول٢٠١١م

الخصائص الفنية لمضامين شعر محمود درويش

حسن مجيدى*
فرشته جان نثارى**

الملخص

يعتبر محمود درويش من أشهر شعراء المقاومة لفلسطين، الذى عاش فى الغربة والتشريد، وحمل أعباء القضية الفلسطينية. شعره أقرب إلى صدق التجربة والإصالة فى تصوير صراع الإنسان الفلسطينى. فصوته يرتفع ويصور حبه ورفضه. ورغم حصار الشعب الفلسطينى، ومحاولات التصفية الجسدية، والنفسية، والحضارية، هذا الصوت الذى يتجلى فى قصائده تذوب بين سطورها كلمة فلسطين ومأساتها، كأنه يخرج من بركان لايهدأ إلا ليثور. ولكن لم يصرفه الحديث عن شعر النكبة من الاهتمام بالشعر العربى؛ إذ شعره غير منقطع عن حركة الشعر فى البلاد العربية، وغير متجزّئ منها، لأنه قدتربى على أيدى الشعراء العرب القدامى والمعاصرين.

نعالج فى هذا المقال بعض مضامين قصائده عن المقاومة، وهو: التحدى، البؤس والحرمان، التشريد والإبعاد، القتل والاغتيال، السجن، الصمود ورفض المساومة، والأرض، والأمل إلى المستقبل.

الكلمات الدليلية: محمود درويش، أدب المقاومة، مضامين الشعر، دراسة فنية.

---

*. عضو هيئة التدريس فى جامعة تربيت معلم بسبزوار – أستاذمساعد.
**. طالبة ماجستير فى جامعة تربيت معلم بسبزوار.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندى

Majidi.dr@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/١٣هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩٠/٩/١٥هـ. ش

المقدمة

إنّ اللغة مرآة حال الأمة، وسجلّ مفاخرها، والشاهد على مجدها فى المجالات الاجتماعية والأدبية والسياسية والإدارية، تعزّ بعزة أمتها، وتذلّ بذلتها. (أحمدعثمان، ٢٠١١م: ٩) أحد الشعراء الذين يعتبر شعره مرآة لظروف حياته ومجد شعبه، هو الشاعر الفلسطينى الحاذق، محمود درويش.

هو محمود سليم درويش ولد فى ١٣مارس عام ١٩٤١م فى قرية ''البروة'' فى الجليل، ونزح مع عائلته إلى لبنان فى نكبة عام١٩٤٨م، وعاد إلى فلسطين متخفياً ليجد قريته قددمرت. فاستقر فى قرية ''الجديدة'' شمالى غربى قريته البروة. وأتم تعليمه الابتدائى فى قرية دير الأسد بالجليل، وتلقى تعليمه الثانوى فى قرية كفر ياسيف. (روبرت كاميل، ١٩٩٦م: ٥٩٤)

انضم درويش إلى الحزب الشيوعى الإسرائيلى فى فلسطين، وعمل محررا ومترجما فى صحيفة الاتحاد، ومجلة الجديد التابعتين للحزب، وأصبح فيما بعد مشرفا على تحرير المجلة كما اشترك فى تحرير جريدة الفجر.

اعتقل أكثر من مرة من قبل السلطات الإسرائيلية منذ عام ١٩٦١م بسبب نشاطاته وأقواله السياسية. وفى عام ١٩٧٢م توجه إلى موسكو، ومنها إلى القاهرة، وانتقل بعدها إلى لبنان حيث ترأس مركز الأبحاث الفلسطينية، وشغل منصب رئيس تحرير مجلة ''شؤون فلسطينية''، ورئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، وأسس مجلة الكرمل الثقافية فى بيروت عام ١٩٨١م ومازال رئيسا لتحريرها حتى الآن.

انتخب درويش كعضو فى اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية عام ١٩٨٨م، ثم مستشارا للرئيس الراحل ياسر عرفات. وفى عام١٩٩٣م استقال من اللجنة التنفيذية احتجاجا على توقيع اتفاق أوسلو. عاد عام ١٩٩٤ إلى فلسطين ليقيم فى رام الله، بعد أن تنقل فى عدة أماكن كبيروت والقاهرة وتونس وباريس.

بدأ كتابة الشعر فى المرحلة الابتدائية، وعرف كأحد أدباء المقاومة. ولدرويش ما يزيد على ثلاثين ديوانا من الشعر والنثر بالإضافة إلى ثمانية كتب. وترجم شعره إلى

عدة لغات، وقدأثارت قصيدته "عابرون فى كلام عابر" جدلا داخل الكنيست.

نشر درويش آخر قصائده بعنوان "أنت منذ الآن غيرک" سنة ٢٠٠٧م، وقدانتقد فيها التقاتل الفلسطيني. ومن دواوينه: عصافير بلا أجنحة، أوراق الزيتون، أصدقائى لاتموتوا، عاشق من فلسطين، العصافير تموت فى الجليل، مديح الظل العالى، حالة حصار، وغيرها.

كما حصل على عدة جوائز منها جائزة لوتس عام ١٩٦٩م، جائزة البحر المتوسط عام١٩٨٠م، دروع الثورة الفلسطينية عام١٩٨١م، لوحة أوروبا للشعر عام١٩٨١م، جائزة ابن سينا فى الاتحاد السوفياتى عام١٩٨٢م، جائزة لينين فى الاتحاد السوفياتى عام١٩٨٣م، جائزة الأمير كلاوس (هولندا) عام٢٠٠٤م، جائزة العويس الثقافية مناصفة مع الشاعر السورى أدونيس عام٢٠٠٤م.

شعره ومضامينه

بما أن درويش هو شاعر المقاومة فأكثر مضامين شعره يدور حول فلسطين والاحتلال، وعند التطرق لدواوينه نجد مضامين قصائده تتكون من التحدى، البؤس والحرمان، التشريد والإبعاد، القتل والاغتيال، السجن، الصمود ورفض المساومة، والأرض، والأمل إلى المستقبل، التى نحاول معالجتها فى هذا المقال، وفيما يلى:

التحدى

يعتبر محمود درويش الشعر سلاحا فى الصراع بينه وبين اليهود، إذ يقول: «نحن فى الحاجة إلى درس الوطن الأوّل، أن نقاوم بما نملک من عناد وسخرية، بما نملک من جنون.» (درويش والقاسم، ١٩٩٠م: ٦)

يظهر هذا العناد فى كثير من أبياته، يستهدف إلى اضطرام نيران المقاومة والدفاع، فى قلوب الشعب الفلسطينى، وفى قالب الكلمات التحذيرية إلى حد نستطيع أن ندعى أن جوهر أدبه الرفض، وأن مثل هذه القصائد تمثل المقاومة فى أوضح صورها، عندما

تكون فوهة البندقية مصوبة إلى صدر الشاعر الأعزل تمثل لكلماته الجرأة والرجولة الذهنية والعقائدية.

هو يقول: «إننا نخوض المعركة إن لم نتسلح تفاؤلا تاريخيا وبجواز تشد العضة فى معركة التحدى، فكيف نمضى؟ إننا نعيش فى المعركة لحظة تلو لحظة، وتكاد ألانمضى دقيقة من عمرنا إلّا ونحس أننا أمام التحديات الكبرى المستمرة. إننا عندما نكتب نتحدى، وعندما نكون موجودين على أرضنا نتحدى، وعندما نأكل من زادنا نتحدى، لأننا نقادم ترجمة الوطن كله إلى العربية لغة، وإلى الصهيونية أرضاً وتقاليد وزادا.» (درويش، ١٩٧١م: ٣٠٠)

ويوقن درويش بدور أشعاره و مسؤولية الكلمة فى صحو الشعب وتحريضهم إلى القيام، فيقول:

كل الرواية فى دمى مفاصلها
تفضّل الحقد كبريتا على شفتى
أطعمت للريح أبياتى وزخرفها
إن لم تكن كسيوف النار....قافيتى!
آمنت بالحرف....إما ميتا عدما
أو ناصبا لعدوى حبل مشنقة
آمنت بالحرف....لا لا يصير إذا
كنت الرماد أنا.... أو كان طاغيتى!
فإن سقطت....وكفى رافع علمى
سيكتب الناس فوق القبر: لم يمت

(درويش، ١٩٨٤م: ٩)

يؤمن درويش ببقاء صوته خالدا حتى بعد الموت وإنه يحرق حياة الصهيونية كالنار. إنه يوصى رفاقه الشعراء بترک قصائدهم الماضية التى كانت تدور حول وصف النجم فوق غيمة والليالى والقمر والخمر و تودّد النساء، لأنّه قدتغير كل شئ بعد هجمة اليهود،

ومات ما فات، وهو يقول:

نحن فی دنیا جدیدة
مات ما فات، فمنا يكتب قصيدة
فی زمان الريح والذّرة
يخلق الأنبياء!
قصائدنا، بلالون
بلاطعم.....بلاصوت!
إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بی‌ت!
وإن لم يفهم "البسطاء» معانيها
فأولی أن نذريها
ونخلد نحن.....للصمت

(درويش، ١٩٨٤م: ٥٥)

يرجو درويش أن تكون أشعاره كوسيلة للحرب، تسوق الشعب إلى القيام، وأن تكون إزميلا فی قبضة كادح، وقنبلة فی كف مكافح، محراثا بين يدی فلاح، و يفخر بكلماته، أن تكون غضبا ومجرا فی يد المناضلين، وحنظلا فی فم العدو، ويقول:

لست جنديا كما يطلب منی
فسلاحی كلمة

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٧٢)

إنه يأمل أن يحفظ الناس قصائده عن ظهر قلوبهم، ويشربون هذه الأناشيد حتى تؤثر فی قلوبهم. فإنه لاينظم أشعار الحب والغزل كالبلابل، بل تعلم من السلاسل أن يقاتل من أجل وطنه بأشعاره:

يداک خمائل
ولكننی لاأغنی
ككل البلابل

فإن السلاسل

تعلمنى أن أقاتل

أقاتل...... أقاتل

لأنى أحبک أكثر

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٤٤-٢٤٣)

وفى قصيدة أخرى يحذر العدو من غضبه قائلا:

أنا لاأكره الناس

ولاأسطو على أحد

ولكننى....إذا ما جعت

آكل لحم مغتصبى

حذار...حذار...من جوعى

ومن غضبى!!

(المصدر نفسه، ١٩٨٤م: ٧١٦)

ثم يخاطب الأعداء، ويحذرهم بأن الدماء التى يشربونها من جثث الشعب الفلسطينى، تخنقهم فى المستقبل القريب، كأنه يسمع صوتا من السماء يصرخ ويخاطب الأعداء الذين أغاروا، وهدموا بيوت الشعب الفلسطينى، وشيدوا بلاطهم على أشلاء الشعب وأنقاض بيوتهم:

يا ويل من تنفّست رئاته الهواء

من رئة مسروقة!

يا ويل من شرابه دماء!

ومن بنى...حديقة...ترابها أشلاء

يا ويلة من وردها المسموم!!

(درويش، ١٩٨٤م، ص ٤٣)

وفى قصيدة "أمل" ينظم قائلا:

مازال فی صحونكم بقية من العسل
ردوا الذباب عن صحونكم
لتحفظوا العسل!!
مازال فی كرومكم عناقيد من العنب
ردّوا بنات آوی
يا حارسی الكروم
لينضج العنب...
مازال فی بيوتكم حصيرة...وباب
سروا طريق الريح عن صغاركم
ليرقد الأطفال
الريح...برد قارس...فلتغلقوا الأبواب...

(المصدر نفسه، ١٩٨٤م: ١٥-١٤)

فی هذه القصيدة يدعو درويش الناس إلى المقاومة والقيام لحفظ كل ما يمتلكون، من تعدی العدو، حتی آخر قطرة من دمائهم، ويحرض الشاعر الناس لرد العدو، ويحرض الناس أن يغلقوا أبواب بيوتهم، ويحفظوا أطفالهم أمام العدو. يدعو درويش الشعب إلى توحيد الصنوف والإتحاد أمام العدو فی بعض قصائده، ويريد من الشعب أن يضغطوا الكف على الكف، ويمشوا إلى صفوف الأعداء، ويخبرهم بأن هذه العقدة لا تحلّ إلّا بيد الفلسطينيين أنفسهم:

من نفترق
أما منا البحار، والغابات
وراءنا، فكيف نفترق؟
يا صاحبی!
ياأسود العينين
خذنی! كيف نفترق؟

وليس لی سواک!

(درويش، ١٩٨٤م: ٥٢)

اختار درويش سبيل القيام ضد العدو، ويؤكد على صحة هذا الطريق عندما يسأل السيد المسيح(ع) عن السبيل الذی يريد أن يختاره بعد أن يشكو الله من معاناة احتلال وطنه:

ألو...

أريد يسوع

نعم! من أنت؟

أنا أحكی من إسرائيل

وفی قدمی مسامير وإكليل

من الأشواک أحمله

فأی سبيل

أختار يا بن الله..أی سبيل؟

أأكفر بالخلاص الحلو

أم أمشی؟

ولو أمشی وأحتضر

أقول لكم: أماما أيها البشر!

(درويش، ١٩٨٤م: ١٦٥)

البؤس والحرمان

حرم الشعب الفلسطينی من الأمن وحرية البيان، ليس له حق الحياة، وهو محكوم بالتشرد والسجن والخوف والاغتيال، سلب منه وطنه وجميع حقوقه الطبيعية، وتفكک إلی وحدات كالحصی والرمل. ولكن رغم كبت الحرية الفكرية من جانب اليهود، نشأ فی فلسطين جيل من الشعراء الذين ولدوا وترعرعوا فی حضن المأساة، وشاهدوا الحقيقة

وعاشوها، فخرجت من قلوبهم النبرة الشعرية المملوءة بالبؤس والحرمان والحزن والأسى، ومحمود درويش من الذين ذاق مرارة المأساة ونمت أغصان نخلة أغانيهم فى الحزن والفوضى.

تموج أشعار محمود درويش بالسطور التى تنقل المعاناة ونتائج المأساة الأليمة بكل أبعادها، فهذه المأساة حلقة من صراع الإنسان المسحوق، ليأخذ دوره الذى يستحق فى الحياة وفى نشاطه البشرى. إنه لايصمت، وشعره ليس معزولا عن الناس، لأنه يعتقد بأن الصمت المفروض من جانب العدو يساوى الموت، وهو كالسيف الذى يجرحه:

الشاعر العربى المحروم...
تعوّد أن يموت بسيف صمته
ألقى على عينيه كل السر

(المصدر نفسه، ١٩٨٤م: ٤٨)

وهاهو محمود درويش، محروم من كل النعم التى خلقها الله، وأودعها فى تراب فلسطين. إنه محروم عن جميع حقوقه، حتى عن حق التكلم، واليهود لا يسمحون له وصف حرمان الشعب وبؤسه فى قصائده. ولكن تتجلى حياة الوطن فى أشعاره. فإنه يبلغ ندائه، ويريد أن يتكلم، ويبلغ رسالته إلى مسامع المجتمع العربى:

فدعونا نتكلم
ودعوا حنجرة الأموات فينا تتكلم

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٩٠)

إنه يعتقد بأن جثث أبناء فلسطين التى تتساقط كأوراق الشجرة على الأرض أرفع صوت لإبلاغ نداء التظلم والحرمان. فيصور درويش خصوبة أرض فلسطين ونضرتها، وسماءها الزرقاء والسكينة والهدوء المخيمين عليها بكلمات ممزجة بالأسف والحنين، الأسف الناجم عن اغتصاب هذه النعم، وهو حائر لا يعرف سبب هذا الاغتصاب:

غابة الزيتون كانت مرة خضراء
كانت....و السماء

غابة زرقاء...كانت يا حبيبى

ما الذى غيرها هذا المساء!

أوقفوا سيارة العمال فى منعطف الدرب

وكانوا هادئين

وأدارونا إلى الشرق... وكانوا هادئين

كان قلبى مرة عصفورة زرقاء... يا عش حبيبى

ومناديلک عندى، كلها بيضاء كانت يا حبيبى

ما الذى لطخها هذا المساء؟

أنا لاأفهم شيئا يا حبيبى

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٢١٥-٢١٤)

إنه يذكر أيام طفولته، تلک الأيام التى عاشها فى قرية "بروة" لعب بين ورودها وزيتونها، وتنفس فى جوها الرائع، لاينسى درويش ذاک اليوم الذى هدم اليهود بيته، وداسوا أزهاره بأقدامهم. فنضب الآبار والمياه، وأصبح درويش محروما من كل النعم منذ الطفولة:

عندما كنت صغيرا

وجميلا

كانت الوردة دارى

والينابيع بحارى

صارت الوردة جرحا

وينابيع ظمأ

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٨١)

ويصف درويش فى بضعة أسطر جميع الجرائم التى اقترفها اليهود ضد شعب فلسطين، من سلب حريته فى التعبير، والقيود والسلاسل التى وضعوها على يده، والتعذيب فى غرفة التوقيف والسب والشتم، وما واجهه من الافتراء والاتهام بسبب عروبته. فهو يصف

بلغة سهلة، واضحة حرمان شعبه من الطعام والملابس، ومن وطنه فلسطين التى شبهها بحبيبته الصغيرة، التى قبض عليها الأعداء:

وضعوا على فمه السلايل
ربطوا يديه بصخرة الموتى
وقالوا: أنت قاتل!
أخذوا طعامه، والملابس، والبيارق
ورموه فى زنزانة الموتى
وقالوا: أنت سارق!
طردوه من كل المرافى
أخذوا حبيبته الصغيرة
ثم قالوا: أنت لاجئ!

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٣٢٣)

كيف يستطيع درويش أن يفرح، حيث يتكسر جسم وطنه المكبول، ويعانى شعبه، ويحزن صوته من أجل حرمان الشعب والوطن، كيف لا؟ وهو يشاهد هذا الحزن فى كل شبر من فلسطين، حتى فى القمر، وفى صوت المياه المتقطرة من روافد البيت، وفى عيون حبيبته الساهمة، وفى يدى أبيه المتفنتين:

كان القمر
كعهده -منذ ولدنا- باردا
الحزن فى حبيبه مرقرق...
روافدا..روافدا
قرب سياج قرية
خرّ حزينا شاردا...
كان حبيبى
كعهده – منذ التقينا– ساهما

الغيم فی عيونه...

كان أبی

كعهده، محملا متاعبا

يطارد الرغيف أينما مضی...

لأجله يصارع الثعالبا

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٧-٢٦)

سلب من الفلسطينی كل شیء حتی بيته، وظل شريدا، لايأمن من الريح والأمطار، ويحاول درويش إيصال هذا الحرمان إلی مسمع المجتمع العربی والعالم كله، بينما يعلم لاجدوی من هذا التظلّم:

وأنا الأسفلت

تحت الريح و الأمطار

مطحون الجنان

لاتفتح الأبواب فی وجهی

ولاتمتد نحو يدی يدان

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ١١٩)

إن درويش يتمسک بقوة، وهی فوق الطاقة البشرية، إذ يندهش من ظلمة الغربة والأبواب المغلقة أمامه، يتصل فی خياله بنبيه محمّد(ص)، ويتظلم عنده من كل المعاناة التی فرضها عليه اليهود، يشكو من سلب حريته، وغصب أرضه وبيته، ويتألم الغربة التی أثقلت كاهل شعبه فی المنفی، ثم يسأل تدبير الأمر، ويسمع من لسان النبی ذاک العامل الفريد الذی يمكن بمساندته تحمل كل المرارة، وهو الإيمان والأمل بالله تعالی:

ألو....

أريد محمد العرب

نعم! من أنت؟

سجين فی بلادی

بلا أرض، بلا علم، بلا بيت
رموا أهلى إلى المنفى
وجاؤوا يشترون النار فى صوتى لـ
أخرج من ظلام السجىن.....
ما أفعل؟
تحدّ السجن والسجان
فإن حلاوة الإيمان
تذيب مرارة الحنظل!

(درويش، ۱۹۸۴م: ۱۵۷-۱۵۶)

التشريد والإبعاد

أبعد مئات آلاف من أبناء فلسطين عن أرضهم وجذورهم وحضارتهم بعد نكبة۱۹۴۸م، وعاشوا فى الغربة بكل المرارة، باحثين عن مأوى، لاجئين فى الخيام، أو مشردين على هامش مجتمعات غريبة.

بدأ أبناء فلسطين سفرا لاينتهى تحت رياح الضياع والغربة، حاملين عذابات الارتحال الدائم، السفر الذى جعل المشردين كأزهار ذابلة، وذاق درويش مرارة الغربة والبعد كمواطنيه الآخرين، إذ جرّب الاغتراب داخل الوطن والنفى خارجه.

وأثّر هذا الاغتراب والتنقل من عاصمة إلى أخرى، فى نفس درويش، وجَعَلا أشعاره حنينا مؤثرا فى النفوس، ذلک أن الأغانى تخرج من القلوب الجريحة التى حرقتها الغربة، ويصف فى قصائده حياته فى المنفى، ليس له رفيق غير شعره، وهو فى المنفى بعيد عن حنان وطنه وربيع عينيه، ولكنه لايكتفى بالتعبير عن نفسه فحسب، بل يصوّر العذاب الملحق بأبناء شعبه فى المنفى من الاغتراب والإحساس بضياع الهوية، ووحشة البيت الخالى من الضحک والسرور:

وحين أعود للبيت

وحيدا فارغا إلا من الوحدة
يداى بغير أمتعة، وقلبى دونما وردة
فقد وزعت ورداتى
على البؤساء منذ الصبح.....ورداتى
و صارعت الذئاب، وعدت للبيت
بلا رنات ضحكة حلوة البىت...
وحيدا أصنع القهوة
وحيدا أشرب القهوة
فأخسر من حياتى...من كفاحى
أخسر النشوة
رفاقى هاهنا
المصباح والأشعار، والوحدة
وبعض سجائر...وجرائد كالليل مسودة
وحين أعود للبيت
أحس بوحشة البيت
وأخسر من حياتى كل ورداتى
وسرّالنبع....نبع الضوء فى أعماق مأساتى
واختزن العذاب لأننى وحدى

(*المصدر نفسه*، ۱۹۸۴م: ۳۲-۳۱)

فى قصيدة «رسالة فى المنفى» يصور درويش معاناته اليومية فى المنفى. فما عنده شيء إلّا رغيفا يابسا، ودفتر أشعاره. إنه كطائر جريح فقد ريشه، وهو لايستطيع الطيران، ينظر أن ينبت الريش على جناحه لكى يلحق فى أجواء الوطن، يكتب رسالة إلى أهله ليخبرهم عن صحته، بينما يعلم بأن ليس أى بريد لحمل رسالته، ولهذا يبلغ نداءه بالعصافير الحرة. وفى رأيه أن الغريب يموت مرتين: الموت الأول، وهو غُرْبَتُه فى

المنفى، لأن الوطن كل حياة الإنسان، وعندما يسلب عنه، فلا قيمة له بلا وطن:

وقال صاحبى: هل عندكم رغيف؟
يا إخوتى؟ ما قيمة الإنسان
أن نام كل ليلة...جوعان؟
أنا بخير أنا بخير
عندى رغيف أسمر
وسلة صغيرة من الخضار
الليل -يا أماه- ذئب جائع سفاح
يطارد الغريب أينما مضى
ويفتح الآفاق للأشباح
غابة الصفصاف لم تزل تعانق الرياح
ماذا جنينا نحن يا أماه؟
حتى نموت مرتين
فمرة نموت فى الحياة
ومرة نموت عند الموت!....هل يذكر المساء
هاجرا مات بلا كفن؟
أماه يا أماه
لمن كتبت هذه الأوراق
أى بريد ذاهب سدت طريق البر والآفاق...وأنت يا أماه؟
ووالدى، وإخوتى والأهل و الرفاق....
لعلكم أحياء
لعلكم أموات
لعلكم مثلى بلا عنوان
ما قيمة الإنسان

بلا وطن، بلا علم، ودوننا عنوان

ما قيمة الإنسان؟

(درويش، ١٩٨٤م: ٣٩-٣٥)

تمتزج قصائد درويش التى تمحور عن غربة المنفى، بالحزن والحسرة، ولكن لايختم عليها اليأس، بل فى كثير من قصائده يجد الأمل بالعودة إلى الوطن، لأن مرارة التشرد وقسوة السوط إذا انتصرتا على أجساد المتشردين فلن تنتصرا على جوهرهم، والكرامة هى المبرر الوحيد لاحتمال عذاب الإنسان، هو يذكر للمتشردين أرقام أسرى فى روم وسبايا فى بابل وإفريقيا، وتفتت البلاط بأيدى هؤلاء الأسرى:

ونعنى القدس:

يا أطفال بابل

يا مواليد السلاسل

ستعودون إلى القدس قريباً

وقريبا تكبرون

و قريبا تحصدون القمح فى ذاكرة الماضى

قريبا يصبح الدمع سنابل

آه يا أطفال بابل

ستعودون إلى القدس قريبا

وقريبا تكبرون

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٣٩٨)

القتل والاغتيال

نشاهد بين سطور أوراق ديوان أدب المقاومة عند تصفحه شرح جرائم المعتدين وسفک دماء المظلومين، وفقدان الأمن النفسى، واستشهاد النساء والأطفال فى الشوارع و البيوت. تعد المجزرة العامة فى كفر قاسم عام١٩٥٦م من الحوادث التى كان لها صدى

عظيم بين الشعراء الفلسطينين، خاصة محمود درويش. له أناشيد كاملة عن كفر قاسم في ديوانه الأخير «آخر الليل». فإنه يخلد ذكرى هذه المصيبة فى قلوب أبناء فلسطين إلى الأبد، ويتعلّم من هذه المذبحة، ومن ضربة الجلاد والحقد الذى يزرع فى قلبه عوسج أن لايساوم، بل يمشي ويقاوم. إنه يعتقد بأن الشعب الفلسطيني تعلم كيف يمارس حريته الوحيدة، حرية اختيار الموت فى سبيل الحياة و المناضلون -وحدهم- قادرون دائما على تغيير المفاهيم، هكذا يصبح مفهوم الموت، مفهوم الحياة:

أعينيني على الحقد الذى يزرع فى قلبى عوسج

إنني مندوب جرح لايساوم

علمتني ضربة الجلاد أن أمشي على جرحي

وأمشي، ثم أمشي، وأقاوم

(كنعاني، ۱۹۸۷م، ۹۵)

يغني محمود بآلام وطنه، الوطن الذى أصبح كحبل غسيل المناديل، الدم المسفوك في كل دقيقة، دم أسراب العصافير التى تسقط كالورق الزائد بآبار الزمن، هو يعرض تصويراً مؤلما من قتل أم بين يدى بنتها الصغيرة:

الطفلة احترقت أمها

أمامها...

احترقت كالمساء

وعلموها: يصير اسمها

في السنة القادمة سيدة الشهداء

و سوف تأتى إليها

إذا وافق الأنبياء

(درويش، ۱۹۸۴م، ۴۳۸)

السجن

عاش محمود درويش حقيقة السجن، إذ ذاقه منذ حداثته مرارا بسب أغانيه المفعمة بالتحدى والغضب و التى تدافع عن الشعب الفلسطينى وعبير البرتقال. ظن العدو الصهيونى أنه يستطيع أن يسكت حنجرة الشاعر باعتقاله فى السجن، بينما لايخرج صوت الشاعر من فمه، بل يخرج من قلبه، وكما يقول درويش، الشعر دم القلب ودموع العين، صوت الشاعر صوت الحرية وصوت الأرض، لا يمكن أن يحبس فى زجاجة. إذن ليس منع دفاتر الشعر ووضع التراب على فم الشاعر، وشَدِّ السلاسل على يده، مانعاً فى سبيل مقاومة درويش، لأنه إذا شدت يداه وملئ فمه بالتراب يغنى بلسان مليون عصفور على أغصان قلبه، و يكتب أبياته بالأظافر والمحاجرو الخناجر، والسجن لم يبعده عن الناس والأشياء والقضية، وهو يحكى قصة احتلال وطنه فى كل مكان، فى غرفة التوقيف وتحت السوط والقيد، يقول:

شدوا وثاقى
وامنعوا على الدفاتر والسجائر
وضعوا التراب على فمى
فالشعر دم القلب
ملح الخبز...
سأقولها

(درويش،١٩٨٤م: ١٢٣)

يقدر درويش تحمل ألم السجن، ولكن الوطن هو الذى يؤذيه، ويحن إليه خلف السور والباب، ويذوق مرارة فراغه. إنه يريد أن يعيش حرا تحت ضوء عينى وطنه، ويرجو الرجوع إلى مهد طفولته، ولهذا نجد فى حبسياته روح الأمل بالحريه والعود إلى حضن الأم، غير السجن وجهة نظره وزاد قيمة كل شىء عنده، وهو فى السجن ينظر إلى كل شىء بالنظر الجديد. فصار القمر أحلى وأكبر فى السجن، وصارت رائحة الأرض عطرا له، و طعم الطبيعة سكرا له، إنه يرى حريته على سقف السجن، وهى مصلوبة على

النار، يصرخ ويخبر الجلاد بعودته وتحرير المسجونين وموت أحزان السجن بعد أن يسترجع الزيتون خضرته ويمر البرق فى وطنه:

كنت مصلوبا على النار!
أقول للغربال: لا تنهشى
فربما أرجع للدار
وربما تشتى السما
ربما...تطفىء هذا الخشب الضارى!
أنزل يوما عن صليبى
ترى...
كيف أعود صافيا....عارى!
(المصدر نفسه، ١٩٨٤م: ١١٣)

الصمود ورفض المساومة

تعلم شاعر المقاومة من جرح احتلال وطنه أن يقاوم و يمشى على جرحه، وأن يصبح حتى العدم، وتعلّم أن لايقبل السلام من جانب اليهود، لأنه لايستطيع أن يجمع بين اقتراح السلام من جانب والظلم والجور من جانب آخر. يعرف شاعر المقاومة بروحه السليمة خدعة العدو عند محاولتهم بفرض السلام عليه، ويعرف تاريخه وحضارته، ويفخر بهما، ولايخضع أمام العدو.

يقف محمود درويش كالشجر ويموت واقفا، لايندم على صموده حتى إذا أريق دمه. لأن خطواته فى سبيل الصمود والمقاومة مثل الشمس للآخرين، ترشدهم ولاتقوى بدون دمه:

لأجمل صفة أمشى
فلاأحزن على قدمى
من الأشواك

أن خطاى مثل الشمس

لاتقوى بدون دمى!

(درويش، ١٩٨٤م: ١٤٧)

إنه يصمد فى طريقه، لايقف ولاينام، لأن النوم الذى يريده العدو يعادل الموت واغتصاب الوطن الكامل. فمن ينام وسط الطريق ويترک الصمود كأنه ينام خشبة النعش:

ولاأقف

ولاأهفو إلى نوم وأرتجف

لأن سربة من ناموا

بمنتصف الطريق...

كخشبة النعش

(المصدر نفسه، ١٩٨٤م: ١٤٨)

كيف يساوم؟ وأنصاب القبور فى "كفر قاسم" تمتد نحوه، وتريد منه "الصمود" كأنه يسمع أصوات شهداء كفر قاسم، ووصيتهم التى تستغيث بأن يقاوم، لايريد شهداء كفر قاسم اليوم الندب والرثاء عند قبورهم، بل يصرخون:

لا تذلوا! قفوا وخلدونا بالصمود

ماذا حملت لعشر شمعات أضاءت كفر قاسم

غير المزيد من النشيد، من الحمائم...والجماجم..؟

هى لاتريد...ولا تعيد

رثاؤنا.....هى لا تساوم

فوصية الدم تستغيث بأن تقاوم

فى الليل دقوا كل باب

وتوسلوا ألا نهيل على الدم الغالى التراب

قالت عيونهم التى انطفأت لتشعلنا عتاب

لاتدفنونا بالنشيد، وخلدونا بالصمود

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٢٠)

يعتز درويش بهويته العربية وحضارته القديمة التى نبتت جذورها فى فلسطين. هو عربى ولايخجل، لأنه يعرف كيف يمسك قبضة المنجل، وكيف يقاوم الأعزل، وكيف يبنى المصنع العصرى والمنزل والمستشفى، ويأكل من يده، ولايَمُدُّها إلى صدقات العدو:

سجل! أنا عربى
وأعمل مع رفاق الكدح فى محجر
وأطفالى ثمانية
أسلّ لهم رغيف الخبز والأثواب والدفتر
من الصخر...ولاأتوسل الصدقات من بابک
ولاأصغر
أمام بلاط أعتابک

(درويش، ١٩٨٤م: ٧٤-٧٣)

الوطن

«الإنسان شديد الصلة بالمكان الذى ولد فيه، ونشأ على ترابه، وهو البيئة التى لها الأثر الكبير فى حياته وتكوينه الفكرى والنفسى. فالإنسان يرتبط بوطنه ارتباطا وثيقا، فتأثير الوطن فى الإنسان أمر محتوم.» (سارى الديک، ١٩٨٦م: ۶)

فإن هذه الصلة بين الناس والوطن أوثق فى نفوس الشعراء، إذ يعاملونه إنسانا ذا روح و هوية. فدائرة الحب بينهم و بين وطنهم وسيعة، خاصة عند شعراء المقاومة الفلسطينية الذين يعيشون فى وطن مكبول، يساوى الحب بالوطن بحب الحبيبة والأم فى قلوب بعض الشعراء كمحمود درويش.

فإذا تكلم معه، كأنه يتكلم معشوقته، أو كأنه ابن مناضل يكلّم أمه. ونشاهد مزجا عميقا بين صورة المرأة وصورة الوطن والعشق المتوهج إلى حد الفناء به. هو فى قصائده

المجنون عشقا فی تراب الوطن. فإن حبيبته هی الأرض، وهو يتغزل بها، لأنه يعتقد بأن القلب بلا حب هو قطعة لحم، تصلح أن تكون طعاما للكلاب.

هو شاعر الوطن. فيدافع عن وطنه، ولعل كل ما يكتبه فی نهاية الأمر يتخلص فی كشف نفسية الإنسان الذی يدافع عن وطنه بمختلف الأشكال والأزياء:

نسيمک عنبر

أرضک سکر

وقلبک أخضر!

وإنی طفل هواک

علی حضنک الحلو

أنمو وأکبر

(*المصدر نفسه*، ۱۹۸۴م: ۲۴۴)

يقول درويش: «أنا لاأكون إلا فی الأرض، وكل وجود خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائی.» لهذا نشاهد أشعار درويش عند قراءة ديوانه مليئة بوصف أرض الوطن وسمائه ومناخه، ونسائم لياليه البحرية وذرات التراب، وزيتونه ورائحة البرتقال والياسمين.

إن اهتمامه بالبرتقال والزيتون مستوحی من واقع الإنسان الذی غرس هاتين الشجرتين وسقاهما بالعرق والأمل، منتظرا ثمارها. فهذه العلاقة بين الزارع والشجرة تحمل مدلول استمرار الحياة والأمل والوطنية والتلقائية. (درويش، ۱۹۷۱م: ۲۷۳)

إن التشبيب بالأرض عند درويش شديد، إذ يضع الوطن فی حقيبته فی بعض قصائده عندما يضطر بترک الوطن، ويحمله إلی أی مكان يهرب ويطارد فیه. (بدوی، ۱۹۸۵م: ۲۶۳-۲۶۲)

إنه يحب الوطن، حب القوافل واحة عشب وماء، وحب الفقير الرغيف، ويعطی عيونه وفؤاده له ويعشقه رغم أن حرير صدره فرش وثير للعدو:

سأحب شهدک...

رغم أن الشهد يسكب فی كوؤس الآخرين

(المصدر نفسه، ١٩٨٤م: ١١)

يغنى درويش لوطنه حتى على المشانق، ويعزف حبه بالوطن فى صدر يتأوّه بصوت يحصل من ذوبان قلبه تحت طاحونة الألم، إنه يحمل الوطن فى دفاتر شعره، ويريد أن يذكر بلده بأناشيده، إنه خلف السور والباب فى المنفى، ويستمر فى الحياة بعشق وطنه فقط، ويرجو أن يكون تحت عينى وطنه، لأنه جذر لايعيش بغير أرضه، وتطير روحه دائما فوق أعشاب أرضه كفحلة. فإنه شبّه ألم البعد من الوطن بالنسر الذى يغمد منقاره فى عينه:

أيها النسر الذى يرسف فى الأغلال من دون سبب...

لم يزل منقارک الأحمر فى عينى

سيفا من لهب...

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٣٤)

حب الوطن يحتل ذاكرته ودماغه كالضوء، والوطن هو الصراخ الوحيد والصمت الوحيد عنده. فهو حزنه و فرحه، قيده وحريته، شمسه التى تنطفىء، وليله الذى يشتعل، وهو موته وحياته، والرئة الأخرى بصدره:

أموت اشتياقا

أموت احتراقا

شنقا أموت

وذبحا أموت

ولكننى لاأقول: مضى حبنا، وانقضى

حبنا لا يموت

(المصدر نفسه، ١٩٨٤م: ١٧٨)

فإنما يبقيه حيا حب الوطن، كما يقول:

أيتها البلاد القاسية كالنحاس

قولى مرة واحدة: انتهى حبنا

لكى أصبح قادرا على الموت، والرحيل

(درويش، ١٩٨٤م: ٣٨١)

يصدق درويش وطنه، ويرى مدنا ضائعة، يرى راية فلسطين المهتزة على الأرض، يرى كربلاء، يرى وطنه فى حبال الشوک راعية بلاأغنام. وتؤذيه هذه الأربعة، ومع هذا لايزال يأمل بحرية وطنه من الاحتلال، ويحتمل المصائب، لكى يشاهد ميلاد صباح الوطن، ويؤمن بأن وطنه نخلة لن تنكسر فى العواصف.إذن شبّه الوطن هناک بالنخلة فى الاستقامة، وشبه الأعداء بالعواصف:

وأنت كنخلة فى البال

ما انكسرت لعاصفة

وما جذبت ضفائرها

وحوش البيد والغاب

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٨٣)

الأمل إلى المستقبل

يعتبر شاعر المقاومة والألم والبؤس والحرمان جسرا يستطيع أن يوصله إلى الحرية. إنه يحتمل المرارة بأجمعها أملا إلى مستقبل يزدهر فيه شجرة النصر التى يسقونها الأطفال بدماء أريقت فوق ثرى فلسطين، ويطمئن بأن يوم النصر آت عن قريب.

درويش من الذين يؤمنون بالغد. فهو أفضل من اليوم. فالشاعر يبشر على سبيل المثال بيوم ينهدم فيه غرفة التوقيف والسلاسل، وهذا المستقبل يتحقق بمجاهدة الأطفال المناضلين الذين يكبرون ويقلعون الصخر وأنياب الظلام:

من يرقص الليلة فى المهرجان

أطفالنا الآتون

من يظفر الأحزان

إكليل ورد فى جبين الزمان؟

أطفالنا الآتون
من يضع السكر فى الألوان
أطفالنا الآتون
ونحن، يا معبودتى
نأخذه فى غرفة المهرجان
نموت مسرورين
فى ضوء موسيقى
أطفالنا الآتون

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٣٢٤-٣٢٣)

شبه درويش جثث الشهداء بحبوب سنبلة تحت الثرى التى تسقى دائماً بدماء الشهداء. إذن يعتقد بأن هذه الدماء سوف تثمر، وسوف تنمى الحبوب، وتملأ فلسطين بالسنابل:

شمسنا أقوى من الليل
وكل الشهداء
ينبتون اليوم تفاحا وأعلاما وماء
ويجيئون... يجيئون

(*درويش*، ١٩٨٤م: ٢٧٣)

ينظر درويش يوم ميلاد أرضه فى ربيع النصر، اليوم الذى سوف تزدهر شجرة منبتة فى دماء الشهداء، ويحتمل الاحتلال بكل مصائبه لتحقيق هذا الأمل، ويضع من المشانق ومن صلبان الماضى والمستقبل سلالم للغد الموعود:

سنضع من مشانقنا
ومن صلبان حاضرنا وما فينا
سلالم للغد الموعود

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ١٤١)

النتيجة

محمود درويش شاعر كافحَ عدو وطنه منذ نعومة أظفاره، واعتقل فى هذا السبيل عدة مرات، ولكن لم يفقد أمله فى سبيل تحرير بلده، بل ذاود عنها كما يدافع الغيور عن حبيبتها. وهو شاعر ما أشغله أى شيء عن ذكر بلده، له حب وانتماء خاص بمسقط رأسه معتقدا بأن الوطن سيحرَّرُ يوما.

حصيلة أشعاره اجتمعت فى عدة دواوين تطرق إثناءها إلى مشاكل مواطنيه؛ لم يستطع درويش اختيار الصمت أمام رؤية معاناة شعبه. فأنشد عن مشاكل الاحتلال كالبؤس والحرمان والقتل والتشريد وصعوباته. يتحدث عن السجن ويعتقد بأنه لايمنعه أى شيء عن الجهاد حتى السجن، يرى نفسه محروما عن مناعم بلده، وحينئذ يتذكر أيام طفولته وسكونها، فيتأوه ويستغيث.

ليس للشاعر أى سلاح إلا الشعر فيتحدى به العدو، ويدعو الناس إلى الوحدة والثورة.لايفقد الشاعر أمله فى المستقبل وينظر إلى يوم ميلاد أرضه فى ربيع النصر، يوما سوف تزدهر فيه شجرة نابتة من دماء الشهداء.

المصادر والمراجع

أحمد عثمان، حمزة. ٢٠١١م. *اللغة العربية؛ مكانتها وقضاياها اللغوية*. فصلية إضاءات نقدية. السنة الأولى. العدد الثانى. ٩-٣١.

بدوى، عبدى. ١٩٨٥م. *قضايا حول الشعر*. مصر: دارالمعارف.

درويش، محمود. ١٩٧١م. *شيء عن الوطن*. الطبعة الأولى. بيروت: دار العودة.

درويش، محمود. ١٩٨٤م. *ديوان محمود درويش*. الطبعة الحادية العشر. بيروت: دار العودة.

درويش، محمود، وسميح القاسم. ١٩٩٠م. *الرسائل*. بيروت: دار العودة.

سارى الديک، نادى. ١٩٨٦م. محمود *درويش(الرسالة)*. بيروت: دار العودة.

كاميل، روبرت. ١٩٩٦م. *أعلام الأدب العربى المعاصر*. سيرة و سير ذاتية. بيروت.

كنعانى، غسان. ١٩٨٧م. *الأدب الفلسطينى المقاوم تحت الاحتلال*. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول٢٠١١م

بدر شاكر السياب وأسطورة تموز بين الأساطير

يوسف هادى بور نهزمى*
نيكتا صميمى**

الملخص

قد استخدم بعض الشعراء المعاصرين الأساطير عامة، وتموز الأسطورة البابلية خاصّة فى قصائدهم تعبيراً عن الانتعاش والحياة بحيث سموا بالشعراء التمّوزيين. وفى صدر هذه القائمة، بدر شاكر السياب الشاعر العراقى المعاصر الذى استخدم الأساطيرَ رموزاً فى أشعاره بصورة لم يستخدمها شاعر آخر. يشير بدر بعض الأحيان إلى الرموز مباشرة، وحيناً آخر يرمز إلى بعض خصائصها كمقدمة للولوج إلى صلب الموضوع، ثم يذكر اسمها بصراحة ووضوح. وأمّا الشيء الذى يجب أن لاننساه أبداً فهو أنّ السياب كان ناشطاً سياسياً يحاول لأجل الثورة وكان قلمه سلاحه فكان يختار أساطير تساعده على بيان أفكاره وآرائه لمواصلة الكفاح السياسى. وكانت أسطورة تموز من الأساطير التى تذكرّه دائماً الثورة وتطور الأوضاع السياسية وتوحى إليه الفناء لطلوع أيام بيضاء.

الكلمات الدليلية: بدر شاكر السياب، الأسطورة، الرمز، تمّوز، أدونيس.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج- أستاذ مساعد.
**. خريجة جامعة آزاد الإسلامية فى كرج.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدى ناصرى
Hadi1339@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٦/٢٧هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/١٤هـ. ش

المقدمة

«ولد بدر شاكر السياب قرب البصرة فى قرية جيكور سنة ۱۹۲۶م ونشأ يتيماً بسبب وفاة أمه[۱]. فكان يبحث فى وجوه النساء عن ملامح وجه أمّه. فلم تقع عيناه إلا على بسمات توحى بالرّياء واللامبالاة والنفور ولم تستطع جدّته لِأبيه تعويض الحرمان الذى كان يعانيه على الرغم من الحنان والحب اللذين غمرته بهما. من هنا سيبقى بدر شاكر السياب مشدوداً إلى أمّه بعد ولادته وستظل حية فى ذاكرته على الرغم من رحيلها المبكّر.» (بطرس، لاتا: ۱۴ و۱۵) يستفيد السياب من الكلمات التى تعبّر عن أمّه الغائبة حيث يقول:

«كأنّ طفلاً بات يهذى قبل أن ينام
بأنَّ أمّه – الّتى أفَاقَ مُنذ عام
فَلَم يجِدها، ثمّ حينَ لَجَّ فى السؤال
قالوا له: بعد غدٍ تعود ...
لابُدّ أن تعود.»

(شاكر السياب، ۲۰۰۰م، ج۱: ۴۷۵ و۴۷۶)

«طلب الشاعر المرأة لما بدأ يتفتح على الحياة، فحلم بها فى اليقظة والمنام ثم جاء بدر بغداد ليكمل دراسته. ولكن بسبب انتمائه إلى الحزب الشيوعى، تحولّت حياته إلى سلسلة من الصراعات مع السلطة. ففصل من عمله غير مرّة وتسكّع فقيراً فى الشوارع، يطوى القلب على جرحين: جرح الفقر وجرح الهوى. ثم جاء بيروت بقصد الاستشفاء، فدخل الجامعة الأميركية فى ۱۸ نيسان ۱۹۶۲م وكانت فكرة الموت تلحّ عليه وأشار التشخيص إلى مرض فساديّ فى الجهاز العصبى وإلى تصلّب جانبى ضمورى فلم يعط أدوية.» (بطرس، لاتا: ۴۳) كانت المرحلة الأخيرة من حياة بدر مرحلة الفقر والحزن حيث خيّم عليه شبحُ الموت فأخذ ينظر إلى كلّ شى من خلاله حتى توفّى سنة ۱۹۶۴م.

۱. كان فى السادسة من عمره عندما ماتت أمّه سنة ۱۹۳۲م.

حياته الأدبية

نستطيع أن نميّز أربع مراحل فی حياة بدر وفی شعره:

«١. الأولى: الرومانسية ١٩٤٣م- ١٩٤٨م.

٢. الثانية: الواقعية ١٩٤٩م – ١٩٥٥م.

٣. الثالثة: التموزية أو الواقعية الجديدة ١٩٥٦م- ١٩٦٠م.

٤. الرابعة: الذاتية ١٩٦١م-١٩٦٤م.» (علوش، ٢٠٠٠م: ت-ض)

بدر الرومانسی

أخذ بدر فی هذه المرحلة يعشق النساء وأحبّ نساء كثيرات بدلاً عن عشق أمه المفقود. كما يقول:

«سأروی علی مَسمعيكِ الغداة   أحاديثَ سمَّيتُهنّ الهَوَی
وأنباءَ قلبٍ غريق السراب   شقی التدانی، كئيب النوی
أصيخی.... فهذی فتاة الحقول   وهذا غرام هناك انطوی
أتدرين عن ربّة الراعيات؟   عن الريفِ؟ عمّا يكونُ الجَوَی؟»

ثمّ يواصل كلامه ويقول:

«أشاهدت يا غابُ رقصَ الضياء   علی قطرةٍ بينَ أهدابها؟
تری أهی تبكی بدمع السماء   أساها وأحزان أترابها؟
ولكنّها كلّ نور الحُقول   ودَفءِ الشذی بين أعشابها
وأفراح كل العصافير فيها   وكل الفراشات فی غابها»

(شاكرالسيّاب، ٢٠٠٠م، ج١: ١٤ و١٥)

بدر الواقعی

فی هذه المرحلة من حياته تحول إحساسه الفردی بالفاجعة إلی إحساس بفاجعة الجماعة مؤقتا كان الموت فيما مضی، موته موت أمه فقط، أما الآن فقد أصبح الموت

عامة موت الآخرين. نستطع أن نبيّن موقفه هذا من خلال قصائده: فجر السّلام، حفاّر القبور، الأسلحة والأطفال. يشير بدر شاكر السياب فى كل من هذه القصائد على اختلافها إلى أنّ مصير الإنسان ليس مصيراً فردياً منعزلاً، بَل إنه جزء من المجتمع والتاريخ. حيث يقول:

« واخيبتاه! ألن أعيش بغير موت الآخرين؟
والطيبات: من الرَّغيف، إلى النساء، إلى البنين
هى منّة الموتى، عليّ. فكيف أشفِق بالأنام؟
فلتمطرَنّهم القذائفُ بالحديد وبالضّرام
وبما تشاء مِن انتقام:
مِن حُمياتٍ أو جذام
(المصدرنفسه: ٥٥٠)

بدر التموّزى

كان بدر يميل فى هذه المرحلة من حياته إلى استخدام الأساطير والاستفادة من الرموز فى أشعاره، وكان يريد انتقال ما فى ذهنه فى قالب أسطورى أو قالب رمزى إلى ذهن القارئ إلى حدّ ما اتصل بالشعراء التموزيين. لم يستعمل شاعر عربى الأسطورة والرمز كما استعملها بدر. حيث يقول فى إحدى قصائده:

«تموّز هذا، أتيس[١]
هذا، وهذا الربيع
يا خُبزنا يا أتيس،
أنبت لَنا الحبّ وأحى اليبيس.»
(المصدرنفسه: ٤٣٤)

١. أتيس يقابل تمّوز الإله البابلى عند سكان آسيا الصغرى القدماء. يحتفل بعيده فى الربيع، حيث يربط تمثاله على ساق شجرة. وحين تبلغ الحمية أوجها عند أتباعه وعابديه، يجرحون أنفسهم بالسيوف والمدى حتى تسيل دماؤهم قربانا دلالة على الخصب. (شاكرالسياب، ٢٠٠٠م، ج١: ٤٣٤)

بدر الذاتى

كان بدر فى المرحلة الأخيرة من حياته فقيراً ومحزناً. ولقد واجه قدره وأصبح يدافع عن مجرد بقائه. الموت لم يعد جولة ولاحُبّاً ولافداءً ... وأصبحت الحياة فى نظره موتاً فحسب. كما يقول:

«أهكذا السنون تذهبُ؟
أهكذا الحياة تنضبُ؟
أحسّ أننى أذوبُ، أتعبُ،
أموت كالشّجر.»

(المصدرنفسه: ١٤٨)

الأساطير فى شعر السياب

أ. أسطورة عشتار

عشتار[١] هى إلهة الخصب أو الأمّ الأسطورى وهى عاشقة لتموز، الأسطورة البابلية التى تعتبر رمزاً لإعادة الحياة إلى الأرض. يتحدث الشاعر عن هذه الأسطورة فى إحدى قصائده تحت عنوان «أنشودة المطر» حيث يقول:

«عيناك غابتا نخيل ساعة السَحَر،
أو شُرفتا راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء ... كالأقمار فى نهَر
يرجّه المجذاف وهناً ساعة السَّحَر
كأنّما تنبض فى غوريهما، النّجوم ...»

(المصدر نفسه: ٤٧٤)

---

١. ايشتار أو عيشتر: Ishtar، وأمّا فى سورية وفلسطين فتذهب هذه الكلمة: عسترته Astarte وعشتروت Ashtarath.(ساندرز، ١٣٨٧ش: ٢٥٥)

لم يذكر الشاعر فيها اسم الإلهة مباشرة ولكن الصفات المذكورة هى الصفات التى تختصّ بهذه الإلهة. يبدو فى بداية الأمر أنّ الشاعر يصف حبيبته وعشيقته عندما يذكر هذه الأوصاف الظاهرية ولكنّه عندما يتقدم فى وصفه يفهم القارئ بأنه يتحدّث عن أسطورة عشتار فى قالب الحبيبة، لأنّ خصائص هذه السيدة الأسطورية هى إعادة الانتعاش والخصب إلى الأرض ونرى «الانبعاث الأسطورى فى القصيدة عندما تبتسم إلهة الخصب. حيث يقول: عيناك حين تبسمان تورق الكروم.» (حلاوى، ١٩٩٤م: ۴۶) وكأنّ هذه الأسطورة هى وطن الشاعر والشاعر يريد إعادة الخصب والحياة إلى وطنه.

بـ- أسطورة سربروس

«سربروس هو الأسطورة اليونانية. وهو الكلب الذى يحرس مملكة الموت فى الأساطير اليونانية، حيث يقوم عرش «برسفون[١]» آلهة الربيع بعد أن اختطفها إله الموت وقد صَوَّره دانتى[٢] فى الكوميديا الإلهية، حارساً ومعذبا للأرواح الخاطئة.» (داود، ١٩٩٢م: ٢٨٨)

وأما بدر شاكر السياب فيشير إلى هذه الأسطورة فى قصيدته سربروس فى بابل ويقول:

«لِيعو، سَربروس فى الدروب
فى بابل الحزينةِ المهدّمه
ويملأ الفضاء زمزمه،
يمزِّقُ الصِغارَ بالنيوب، يقضمُ العظام
ويشرب القلوب...»
(شاكرالسياب، ٢٠٠٠م، ج١: ۴٨٢)

١. برسفونى Persephone: فى الميثولوجيا اليونانية، إبنة كبيرة لإلهة زيوس Zeus. اختطفها پلوتو وحملها إلى العالم السفلى. (البعلبكى، ١٩٩٢م: ٩٩)
٢. Dante (١٢۶۵م-١٣٢١م) كبير شعراء ايطاليا وأهم آثاره «الكوميديا الإلهية» وهى ملحمة يدور موضوعها حول رحلة خيالية. (المصدر نفسه: ١٨۵)

فى الحقيقة يشير بدر هنا إلى حاكم العراق. سربروس هو حاكم مدينة الشاعر وبابل هنا رمز للعراق. تُعدّ أسطورة سربروس رمزا للفقر والفناء والغوغائية التى تنشر الدمار فى العراق، بلاد الشاعر، بحيث يشير إلى الكلب الذى يحرس مملكة الموت، كأن الربيع والحياة مقصوران على يد هذا الكلب. ينتظر الشاعر فى هذه القصيدة المعجزة أو الحركة التى تقوم بنجاة بلاده من الموت والفناء ثم يشير غير مباشرة إلى الأسطورة اليونانية «برسفون» إله الربيع وهى التى تنجّى العالم من الموت.

ج. أسطورة السندباد أو ديسيوس

تعتبر أسطورة السندباد رمزا لمن رحل من دياره ويتمّنى العودة بالانتعاش والحياة والأمل. يستخدم الشاعر هذه الأسطورة فى قصيدة تحت عنوان مدينة السندباد ويقول فيها:

«جوعان فى القبر بلاغذاء
عريان فى الثلج بلارداء
صرختُ فى الشتاء:
أقضّ يا مَطر
مضاجع العظام والثلوج والهباء
مضاجع الحَجَر،
وأنبتِ البذورَ لتفتّح الزهر
وأحرقِ البيادرَ العقيمَ بالبروق.»
(المصدرنفسه: ۴۶۳)

كأنّ الشاعر فى بداية أمره يقوم بوصف مدينة سندباد التى كانت تعانى من الفقر والمجاعة كما يأمر سندباد بالسفر حتى يحصل على مايتمنّاه بالدخول فى الأخطار ويعتقد بأنَّ المفروض على الإنسان أن يرحل الديار وأن يجتاز البحار. ثم يواصل كلامه ويخاطب سندباد ويقول له:

«يا سند باد أما تعود؟
كاد الشباب يزول، تنطفىء الزنابق فى الخدود
فمتى تعود؟»
(المصدرنفسه: ٢٣١)

فعلى حسب رأى بدر شاكر السياب أسطورة سندباد هى رمز للذى رحل من دياره ويتمّنى العودة بالانتعاش والحياة والأمل.

د. أسطورة أورفيوس

ومن الأسماء الأسطورية التى استخدمها الشاعر فى هذه القصيدة هما: «ايكار[١]» و«أورفيوس» وقد ذكر الشاعر فى حديثه الأوّل عن شُبّاک وفيقة وهى رفيقته. حيث يقول:

«ايكار يمسّح بالشمس
ريشاتِ النسر وينطلق،
إيكار تُلقّفه الأفق
ورماه إلى اللُجج الرمس»
(المصدر نفسه: ١١٧)

وتبدو الصورة بعيدة الصلة بما حولها إلا أن شباک وفيقة هو نفسه ايكار وأنه قد نأى عن الأعين المنتظرة ثم سقط فوارته اللجج أى ضاع من دنياه إلى الأبد وأما أورفيوس فإنه يمثله لأنه شق طريقه بالحنين والغناء وفتح لأنغامه مغالق الفناء. السياب وقف عند دار جده فى جيكور فرأى عالم الفناء نفسه مع أنه ظلّ طوال حياته يمنح جيكور الضياء وليكسوها الرواء بشعره.

هـ . أسطورة تموز

إنّ قصيدة «أنشودة المطر» كانت فاتحة عهد جديد من الاتكاء على رمز «تموز»

١. ايكار ابن ديدالوس، جنح نفسه هو وأبوه بأجنحة من شمع وطارا من تيه مينوس فى كريت، ولكن ايكار اقترب كثيراً من الشمس فذاب جناحاه وسقط فى البحر ومات غريقاً. (عباس، ١٩٧٨م: ٣٧٦)

أو «أدونيس»، إذ إن القصيدة لاتعدو أن تكون في سياقها ترجمة لتلك الأسطورة دون تصريح برمز الخصب. كان لبدر شاكر نوع من الإحجام عن استعمال هذه الأسطورة» (عباس،١٩٧٨م: ٣٠٣). كما وصلنا إلى هذه النتيجة في الصفحات السالفة أنه يشير إلى بعض خصائص أسطورة تموز كمقدمة ثم يذكر اسمها بصراحة و وضوح. وبعض الأحيان يشير إلى بعث الأمّة وتحرير بلده العراق. فجيكور بعض الأحيان هو تموّز أو رمز للاخضرار أو رمز للحياة. كما يقول:

«وجيكور خضراء
مسّ الأصيل
ذرى النخل فيها
بشمس حزينه.
ودربي إليها كومض البروق،
بدا و اختفى ثم عاد الضياء
فأذكاه حتى أنار المدينه»

(شاكرالسياب، ٢٠٠٠م، ج١: ٤١٨)

ومن خلالها يشير إلى بعض صفات أسطورة «تموز» كما يشير إلى قصة موت تموز على يد الخنزير البرّي حينما يقول في بداية القصيدة:

«ناب الخنزير يشقّ يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي ... »

(المصدرنفسه: ٤١٠)

ثم يواصل كلامه ويقول:

النَور سيورق والنُور.
جيكور ستولد من جُرحي،
من غصّة موتي، من ناري،
سيفيض البيدرُ بالقمح ...»

(المصدرنفسه: ٤١١)

و. المسيح وتمّوز

ينظر بدر شاكر السياب إلى «المسيح» و«تموز» كأسطورتين مقتولتين تمنحان الوعى والحياة للناس بعد موتهما. كأن المسيح يبدو صورة أخرى من تموّز الذى يقتل فيبعث. وتُعتبر قصيدة «المسيح بعد الصلب» هى إحدى قصائده التى تجسّد هذا القبول بالتضحية بل هذا الإيمان بالبعث من خلال التضحية حيث يقول:

«متّ كى يؤكلُ الخبزُ باسمى،
لِكى يزرعونى مع الموسم،
كم حياة سأحيا: ففى كلّ حفرة
صرتُ مستقبلا، صرتُ بذرة،
صرت جيلا من الناس: ففى كل قلب دمى
قطرة منه أو بعض قطرة»

(المصدرنفسه: ٤٥٩)

ز. أدونيس أو تموز

إنّ أدونيس أو تموّز عند السياب هو إله الخير ولكنّه عندما أصيب باليأس من الظروف السائدة على مجتمعه يخاطب أدونيس ويقول:

«أهذا أدونيس، هذا الخوّاء؟
وهذا الشحوبُ، وهذا الجفاف؟
أهذا أدونيس؟ أين الضياء؟
وأين القطاف؟»

(المصدرنفسه: ٤٦٥ و٤٦٦)

كأن الخيبة قد سيطرت على الشاعر إلى حدّ لايرى الخصب والحياة إلا سراباً. ثم

يشير إلى قتل تموّز على يد الخنزير البرّى حيث يقول:

«تموّز يموت على الأفق

وتغور دماه مع الشفق»

(المصدر نفسه: ٣٢٨)

النتيجة

توصّلنا خلال هذا المقال إلى النتائج التالية:

كان يعانى بدر شاكر السياب من الآلام الروحية وذلک بسبب فقدان أمّه فى السادسة من عمره. فقد لجاء إلى نساء كثيرات تعويضاً لهذا الحرمان دونَ أن يفوز فى هذا اللجوء. إنه كان متأثراً من الأدباء الغربيين من أمثال شكسبير، مِلتون، وت.س.اليوت. وفى هذه المرحلة تعرّف أكثر من قبل على مفهومى «الموت» و«الحياة».

استفاد من الأساطير لبيان أحاسيسه الداخلية ومشاكله الخارجية. ومهما نقرأ قصائد هذا الشاعر المبدع المتجدّد نتعرف عليه أكثر من قبل و نطّلع على همومه وآلامه وقلقاته وعلى كلّ ماجعله أن يكون مختلفا من الشعراء الآخرين دونَ أن يكون غافلاً عن أحوال مجتمعه قط.

إنّه قال الشعر ليكون قلمه سلاحه طوال حياته. وقد كان بحكم موقعه الزمنى، شديد البحث عن الرمز وكانت حاجته إلى الرمز قوية بسبب نشوئه فى أزمات وتقلبّات نفسية وجسمية وبسبب التغييرات العنيفة فى المسرح السياسى بالعراق حينذاک. ولهذا يصلح أن يكون نموذجاً للشاعر الذى يطلب الرمز فى قلق ومن يبحث عن مُهدّئ لأعصابه المستوفزة.

وفى كيفية استخدامه الأساطيرَ تجدر الإشارة إلى أنه استخدمها بطريقتين:

الأولى: الإشارة العابرة أو الإشارة إلى بعض خصائص تلک الأسطورة دون أن يشير إلى الأسطورة نفسها.

الثانية: الإشارة المباشرة بالأساطير حيث يذكر اسم الأسطورة وذلک كما أسلفناها.

المصادر والمراجع

بطرس، انطونيوس. لاتا. *بدر شاكر السياب*، شاعر الوجع. لانا.

البعلبكي، منير. ۱۹۹۲م. معجم *أعلام المورد*. بيروت: دارالعلم للملائين.

حلاوی، یوسف. ۱۹۹۴م. *الأسطورة فی الشعر العربی المعاصر*. بیروت: دار الآداب.

داود، أنس. ۱۹۹۲م. *الأسطورة فی الشعرالعربی الحدیث*. بیروت: دارالمعارف.

ساندرز، ن.ک. ۱۳۷۸ش. *بهشت ودوزخ در اساطیر بین النهرین*. تهران: انتشارات کاروان.

شاكرالسياب، بدر. ۲۰۰۰م. *الأعمال الشعرية الكاملة*. بيروت: دارالعودة.

عباس، إحسان. ۱۹۷۸م. *اتجاهات الشعر العربی المعاصر*. الكويت: مجموعة العالم المعرفة.

عباس، إحسان. ۱۹۷۸م. *بدرشاكرالسياب، دراسة فی حياته وشعره*. بيروت: دارالثقافة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول٢٠١١م

تراجيدية سياوش والعبر التاريخية

چنین است کیهان پر درد و رنج
چه نازی به نام وچه نازی به گنج

محمد نويد بازرگان*
سيدابراهيم آرمن**

الملخص

يحظى متلقّو الآداب أثناء تطلعهم على الأدب بقِيَم أخلاقية سامية وعِبَر تاريخية يحتاج الإنسان لنيلها إلى سنوات بل عصور من التجارب وقد تكون حياة الشخص ثمنا لما يناله من الخبرات التي تساعده على سعادته بل على إسعاد الآخرين أيضا. إن التراجيديا أو المأساة بالرغم من إثارة الحزن العميق لدى المشاهد، تأخذه إلى قاعات التفكير ليتجنب المهالك التي أودت بالبطل التراجيدي إلى الموت أو الهلاک. فمتلقي المسرحية بعد رجوعه من المسرح يسرّه ما توصل إليه من قيم كانت روح البطل ثمنا لها.

يلقي هذا المقال نظرة عابرة إلى التراجيديا ومدلولاتها في الأدب الدرامي، ثم يتطرق إلى تراجيدية سياوش عند الشاعر الإيراني العملاق الحكيم فردوسي في ملحمته الشهيرة المعروفة بالشاهنامه، مشيرا إلى شخصياتها البارزة وما تتركه من أثر على نفس القارئ. هذا ويقدم المقال غايات فردوسي الأخلاقية التي تترتب على هذا الجزء من الشاهنامة.

الكلمات الدليلية: فردوسي، الملحمة، الأدب الدرامي، التراجيديا، الشاهنامة، سياوش.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية في رودهن – أستاذ مساعد.
**. عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية في كرج – أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدي

Shams1516@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٦/١٧هـ. ش		تاريخ القبول: ١٣٩٠/٨/١٢هـ. ش

المقدمة

يعتبر فردوسی من الشعراء الإيرانيين الكبار بل من أساطين الأدب العالمی. حاول هذا الأديب العملاق طيلة ثلاثين عاما ومن خلال خلقه للشاهنامة أن يحافظ على اللغة الفارسية. وحقا استطاع فردوسی أن يحمی كثيرا من المفردات الفارسية الدرية من الضياع بإدخالها فی ثنايا شعره، يفتخر الشاعر بهذا الإنجاز العظيم بقوله:

بسی رنج بردم در این سال سی   عجم زنده کردم بدین پارســی

ولد هذا الشاعر الفحل أبوالقاسم منصور بن حسن بن إسحق فی النصف الأول من القرن الرابع الهجری وفی قرية بناحية طبران طوس، إحدی مدن خراسان (مشهد الحالية)، واستطاع أن يتعلم العربية والبهلوية، ويحيط بآدابهما، ويقف على تاريخ أمته، ويفوق أقرانه فی نظم الشعر على البديهة.قضی الشاعر وقته فی طوس فأحبّها، وشغف بجدولها الرقراق المتفرع من نهرها، فأقام بجواره ينشد أشعاره متمنيا أن يأتی يوم يجد فيه السد اللبنی المقام على هذا النهر، من يقويه بالحجارة والآجر والكلس والجير، فقد كان كثيرا ما تحطمه السيول، فينقطع الماء وتضطرب الأحوال.واختار الشاعر لنفسه لقب فردوسی ليتخلص به فی شعره وعاش على غلّات ضياعه فی طوس دهقانا ميسور الحال، ينظم الشعر ويتغنی بحب بلاده. (حلمی، ۱۹۸۵م: ۸۲-۸۳)

يبدأ فردوسی كلامه بحمد الله والثناء على رسوله وإظهار سبب النظم. ثم يستعرض مسيرة تاريخ إيران منذ أقدم العصور؛ فيتحدث عن زمن الملک كيومرث أول ملوک البيشداديين، ثم عن منوجهر وبداية الحضارة البشرية والتعرف على طرز المعيشة وأسلوبها؛ ثمّ يشير إلی أنّ هوشنک هو الذی استخرج النار من الحجر واعتبر يوم اكتشافها عيدا أسماه جشن سده، وقداستمرّ فترة طويلة وسيلة من وسائل الاتصال بين أفراد شعب إيران.ويذكر كذلک إلی أنّ جمشيد هو من علّم الشعب طرائق المأكل والملبس وإعداد المنزل، وقسم المجتمع إلی طبقات وجماعات، وأطلق على اليوم الذی أنهی فيه ذلک عيد النيروز. وفی قصة جمشيد يأتی ذكر موضوع الضحاک وكاوه الحداد ويركز فردوسی على اتحاد الشعب الإيرانی ضد الغاصب.ثم ينتقل إلی سلطنة

منوجهر وابنه نودر.وحين يقتل الأخير على يد أفراسياب التورانى تنشأ حرب عدائية قومية ثأرية بين شعبى إيران وتوران، يديرها فردوسى ببراعة لصالح الفرس نتيجة وبطولة وشهامة، ويبرز دور البطل الذى اختاره لشاهنامه رستم بطل الأبطال الذى ينتهى حضوره فى أى معركة بنصر حاسم لبلاده. وفى عهد كاوس تدخل حرب إيران وتوران مرحلة جديدة وتقع مأساة موت سهراب.وبذهاب سياوش إلى توران متألما من فعال كاوس وبقتله على يد أفراسياب، تصل الحرب بين الشعبين إلى أوج قسوتها، وتتبدى شجاعة رستم وكيو وكودرز وسائر المحاربين الإيرانيين الشجعان.ويقع أفراسياب فى الأسر، ويُقتل فى عهد كيخسرو لتنتهى حروب إيران وتوران. ويصل فردوسى إلى قصة كشتاسب وظهور زردشت، فيورد أشعارا للدقيقى تخدم الموضوع.ثم يشير إلى حكم لهراسب ودارا وحروبه مع الاسكندر، دون أن يشير إلى كورش وقمبيز، وهما مؤسسا الإمبراطورية الهخامنشية.وحين يصل إلى عصر الأشكانيين يكتفى بعدة أبيات للحديث عنه.ثم يصل إلى الدولة الساسانية فيفصل الحديث حول ملوكها ومآثرهم وينهى الشاهنامة بموت يزدجرد الساسانى فى حروبه مع العرب. (حلمى، ١٩٧٥م: ٧٠-٧١)

التراجيديا

تعتبر التراجيديا نوعا أدبيا أو مسرحية تنتهى بموت البطل بغتة أو مصيره المحزن. هلاک البطل أو مصيره المحزن ينتجان عادة عن تناقضات يراها المشاهدون أو المشاهد أثناء الأحداث (انوشه، ١٣٨١ش: ٣٣٠)، ولذلک سميت التراجيديا لدى البعض بتصوير الخيبات عند كبار الشخصيات. (كدكنى، لاتا: ٢٢) إن أرسطو إلى جانب الوحدات الثلاث (الزمان، المكان، والموضوع) كان يعتقد أن البطل يجب أن يكون نجيبا بارزا منتميا إلى طائفة مرموقة مؤكدا على حبكة جادة تشمل موضوعات أخلاقية فائقة. (زرين كوب، ١٣٥٧ش: ١٢١)

ما يلفت النظر فى رأى أرسطو هى الغاية التى يتوخاها من التراجيديا: يتم إنجاز التراجيديا فى بيئة مفعمة بالتآسى والخوف فينشأ عنهما خلو النفس من المشاعر السلبية

وطهارتها. (المصدر نفسه: الصفحة نفسها؛ ديجز، ١٣٦٦ش: ٣٣١) ولكن هناك سؤال، وهو أن هذا التآسي هل يوجد في الملهاة بوصفها أحد أركان الأدب الدرامي أيضا؟ والجواب هو أن في الملهاة غالبا ما يجد المشاهد بينه وبين الممثّل على الخشبة فاصلا ليتمكن من الضحك على شخصيته المتناقضة بينما يحاول المشاهد تقريب ذاته من البطل في التراجيديا. (ديجز، ١٣٦٦ش: ٣٣٤) وهكذا يبدو أن ما قاله شلي: « تراجيديات شعراء أثينا كمرايا يرى المشاهد نفسه فيها باختلاف بسيط في الأحوال.» يمكن توسيعه بحيث يشمل كل زمان ولغة. (المصدر نفسه: ١٩٧ نقلا عن شلي)

وهذا التقارب بين المشاهد والبطل يؤدي إلى قلق المشاهد تجاه مأساة تحدث قريبا إلا أنه يرتاح بعد نهاية المسرحية أنه لم يُصَبْ بأذى من تلك المأساة، وما يرافقه لدى عودته من المسرح هي تجربة خلّصته من واقع مرّ عاني منه شخص آخر وهذا الارتياح يسمى بالخفة أيضا. (شميسا، ١٣٧٠ش: ١٥٩)

تراجيدية سياوش[١]

ولد سياوش من جارية [تورانية] حسناء كانت هاربة من ظلم أبيها عندما لاقاها توس وجيو وهما يتصيدان بناحية من نواحي توران، فتنازعا عليها، واحتكما إلى كيكاوس، الذي ما إن رآها حتى استأثر بها وضمّها إلى حريمه. فحملت منه ووضعت ولدا كأنه صنم حسنا وجمالا، فسرّ به كيكاوس، وأرسله مع رستم لكي يربّيه ويعلمه آداب الملوك.فلما شبّ رحل إلى والده، وأقعده بجنبه على العرش.

وفي يوم من الأيام رأته سودابه زوجة والده، فهامت في حبه لما هو عليه من حسن الجمال والكمال. دخلت سودابه على الملك تطلب منه السماح لسياوش بزيارة أخواتها وراء الستر، لأنهن سمعن عنه، إلا أن سياوش فطن للحيلة وعرف أنها تدبير سودابه، فتظاهر أن زيارة النساء في غرفهن ليست من آداب الملوك وسيرهم. فسرّ والده بذلك

١. تم تلخيص هذه التراجيديا من كتاب عنوانه: الشاهنامة ملحمة الفردوسي الكبرى لسمير مالطي: دار العلم للملايين، ١٩٧٩م.

وأمره بأن يزور أخوات سودابه ولو لمرة.

وفى صباح اليوم التالى زار سياوش أخوات سودابه، ففرحن وانبسطن، واكتحلن من حسنه ونبله.وأشارت سودابه على والده بتزويجه إحدى أخواتها لكى تضمن قربه، وتزيد حبّه.لكن سياوش رفض.ثم استدعته سودابه مرة ثانية، وعرضت عليه أخواتها بعد أن بثت له وجدها وعرضت عليه حبها.فاختار واحدة لتفادى الأمر، وأفهم سودابه بأنها له مثل الأم، وحرام عليه أن يقابل وفاء أبيه بطعنة من الخلف.لكنها لم تقتنع وبدأت تلجأ للحيلة.فلما كان عندها مرة، عرضت عليه نفسها، فصدّ عنها، فمزقت ثوبها وصرخت صراخا عظيما سمعه الملك كيكاوس، فدخل عليهما ليرى ما فى الأمر.فقالت له سودابه: هذا ولدک حاول اقترابى.فلما صددته لم ينصرف، وباسمک لم يرتدع.فمزّق ثوبى، فصرخت خائفة على الوليد الذى فى بطنى.أما سياوش فقصّ عليه القصة كما جرت.فأخذ يده يشمها، محاولا أن يجد أثرا لرائحة سودابه عليها.فلما لم يجد، عرف أنها المخادعة.لكنه لم يستطع أن يفعل شيئا بها لأنها ابنة ملک هاماوران، وأم أولاده وخادمة أيامه التى قضاها فى قلعة والدها حين كان سجينا.

التجأت سودابه للحيلة مرة ثانية.فدعت ساحرة عندها كانت حاملا، وطلبت منها أن تسقط الحمل الذى فى بطنها.ففعلت ذلک فى طست من ذهب واختفت.أما سودابه فبدأت تصرخ وتستغيث حتى جاء الملک والقوم وأظهرت لهم صحة أقوالها.فاحتار الملک بالأمر واستدعى العلماء والوزراء، فكشفوا له بعد مضى أسبوع أن الحمل الذى فى الطست ليس من ظهره ولا من رحم زوجته، بل هو لساحرة اختفت ولم تعد للظهور. وحتى يتيقن من الأمر أشاروا عليه بنار عظيمة، إن خاضها أحد الخصمين وهو برئ لم تحرقه.فحضروا الأخشاب حتى صارت على شكل جبلين عظيمين وأوقدوا فيها النار. وهيأ سياوش نفسه للدخول فيها وسودابه على النافذة فرحة بما سيصيبه.فلما دخل بفرسه وخرج سالما، هلل الجميع فرحين وبقتل سودابه مصرِين.لكن سياوش تشفّع لها عند الملک فأبقى عليها.

ثم بلغ كيكاوس أمر تأهب أفراسياب للاستيلاء على إيران.فجمع قواده ووزراءه،

وأوكل أمر جيشه إلى رستم وسياوش الذى عرض نفسه تخلصا من حيل سودابه، طامعا بالصيت الذى سيكسبه من مقتل أفراسياب، فذهب قاصدا ضيافة دستان فى زابلستان، فأقام عنده شهرا، ثم أكمل طريقه متابعا، مجمّعا جيوشه من كلّ مدينة كان يمرّ بها حتى وصل بَلَخ، فباغت جيوش الترک بغتة فقضى على معظمهم.وأرسل إلى والده رسولا يستأذنه فى عبور جيحون، فكان له ما أراد.أما أفراسياب الذى لحقته الهزيمة فقد حلم حلما مزعجا بعد تبلّغه خبر انهزام جيشه...فارتعد مرجفا، وأرسل فى طلب المنجمين مسرعا.ففسّروا حلمه بأن قَتْلَ سياوش وعدم قتله سيجرّ الويلات على مملكة توران. فسعى لدى سماعه هذا الخبر إلى الصلح وأرسل أخاه جرسيوز رسولا إلى سياوش.وصل جرسيوز وأفضى بما معه لسياوش الذى استمهله للتشاور.فاجتمع برستم، ورأيا إثباتا لكلام أفراسياب الطلب منه إرسال مائة رهينة، والتخلى عن بعض أراضى توران لمملكة إيران.فأجبر الأخير على تنفيذ الرغبات وإرسال الطلبات.لأنه لو لم يفعل فسيُظَنّ به السوء ويلحقه المكروه.أما سياوش فأرسل رستم رسولا إلى كيكاوس مشيرا عليه وقف الحرب.فما أن عرف الملک بذلک، حتى ثار وتوعّد وهدّد فى وجه رستم.واتهمه بأنه حرّض ولده على وقف الحرب وقبول صلح أفراسياب لما فى نفسه من رفاهية وحبّ للمهادنة.وأمره بالبقاء عنده وأرسل توسا لقيادة جنده.فلما وصل إلى حضرة سياوش، علم الأخير بغضب أبيه وبتصميمه على محاربة أفراسياب.فاهتمّ واغتمّ، ولم يكن مصمما لنقض وعد أفراسياب.فاختار من قواده زنكة بن شاوران رسولا إلى أفراسياب يعلمه فيه تصميم أبيه على محاربته، مرجعا له الرهائن، سائلا إياه السماح له بعبور بلاده ليسكن طرفا من الأرض، معتزلا التاج والعرش، متخلصا من كيكاوس، مستريحا من سوء خلقه وفساد طبعه.فرحّب الأخير بقدومه، وبالغ فى إظهار مودته، ورغبته فى تزويجه إحدى بناته.فيصير إليه عرش إيران بعد وفاة كيكاوس، وسياوش عنده بين يديه، فيصبح ملک الجانبين وصاحب الدولتين.

عبر سياوش نهر جيحون، وهو حزين القلب.فترک ممالک إيران واتجه إلى بلاد توران.فلما وصل استقبله بيران قائد جيش توران.فاستأمنه سياوش وسأله: هل يمكننى

أن أثق بأفراسياب وأقيم عنده، أو ألجأ إلى حصن آخر خوفا منه؟ فاستوثقه بيران مؤكدا أن نفس أفراسياب تعمل بغير ما تضمر، وأن كل شئ فى توران تحت إمرة بيران. وبعد مدة صارا كصديقين، ثم ارتحلا إلى أفرسياب الذى ما إن رآه حتى بُهت لجماله وحسن كماله، وأنزله فى نفسه أحسن منزلة، وخلع عليه الهدايا والجواهر، ونفائس الكنوز والذخائر.ومضت سنة على هذه الحال، وأفراسياب لايرى ولايفكر إلا بسياوش فهام حبا به وأنزله منزلة ولده ووافق على تزويجه فرنكيس بطلب من بيران.تم زواج فرنكيس من سياوش وانتقلا إلى موضع بنى فيه سياوش مدينة دعاها بسياوش كرد، فكانت كالروضات منظرا وكالقصور بنيانا وعزّا.

طلب أفراسياب من أخيه جرسيوز زيارة سياوش للاطلاع على أحواله وأفعاله فى مدينته الجديدة.فارتحل ولما وصل استقبل بالدرر المنثورة، وأنزل مع حاشيته فى القصور المبهورة.وأجلسه سياوش قرب عرشه، مبسوطَينِ فرحَينِ وبالشراب آمرَينِ.لكن فرح جرسيوز كان فى الظاهر، أما فى الباطن فقد دخل قلبه الحسد، وقرّر أن يوغر صدر الملک أفراسياب على سياوش خصوصا بعدما نازل هذا الأخير رجلين من أشجع رجال جرسيوز فغلبهما.فلما عاد إلى أفراسياب تفوّه بالأباطيل، وقال الأكاذيب على سياوش، واتصاله سرّا بأبيه كيكاوس، وتحضيره آلاف الجيوش لخلع أفراسياب عن عرش توران. فذُعر مما سمع، وبعث جرسيوز ثانية إلى سياوش طالبا منه المجىء، وصل جرسيوز إلى سياوش مهتما ومهموما.فلما سأله عن أحواله أجاب: يا مولاى، ما لى أرانى إلا نذير شؤم لک.فالملک أفراسياب قد غيّر رأيه فى حقک، وهو يريدک أن تحضر إليه.لکننى أنصحک وعن السوء أبعدک، فاكتب إليه كتابا تعتذر فيه عن سبب تأخرک بالرحيل، علّنى أهدئه، بينما تكون قدخرجت إلى مكان تكون فيه بمأمن عن نفسک وروحک. ثم أخذ بنفسه الرسالة وطار مسرعا إلى أفراسياب، فوصل فى ثلاثة أيام.فلما دخل إلى حضرة أخيه، سأله عن عجلته وسبب رحلته، فأجاب مشوّها الحقائق، محرّضا إياه على سياوش الذى تفاقم شرّه واستفحل أمره.فما كان من أفراسياب إلا أن حضّر جيشه ووجهه إلى سياوش.فلما علم سياوش بقدومه ودّع زوجته فرنكيس طالبا منها الحفاظ

على ولدها الذى فى بطنها، وخرج.وبينما هو خارج مع حرسه، لاقاه أفراسياب بجنده. فاقتتلا قتالا عظيما وقبض على سياوش الذى كبّل وسيق إلى حضرة أفراسياب.فلما مثل بين يديه، تردد فى رأيه بين مستعجل فى قتله، ومستمهل فى سجنه، وبتحريض من جرسيوز وقواده سلّمه إلى كروى زره الذى أخذه إلى جانب فى الصحراء وذبحه بخنجر جرسيوز الذى قدمه إليه فى طست من ذهب.فنبت مكان الدم نبات معروف بخون سياوشان أو بدم الأخوين.

علمت فرنكيس بمقتل زوجها فلطمت خدها ونتفت شعرها ولعنت أباها الذى ربّاها. فما أن صرخ صراخها حتى أمر بها طالبا قتلها، وإسقاط الوليد الذى فى بطنها.لكن توسلات بيران الذى قدم بطلب من أخيه بليسم، شفعت لها. فأخذها وفى قصره وضعها طالبا من زوجته أن تنزل فى خدمتها كأنها ابنة لها. (مالطى، ۱۹۷۹م: ۵۸-۶۶)

الشخصيات الأصلية والثانوية فى تراجيدية سياوش

يرى المتتبع لهذه التراجيديا أن فردوسى لم يستخدم فيه شخصيات كثيرة بل اعتمد على عدد متوسط وربما يرجع السبب أيضا إلى أن المسرحية بشكل عام لاتتطلب كما وفيرا من الشخصيات.أما الشخصيات الأصلية فى هذا التراجيديا فهم: كيكاوس (كاوس) وسياوش (سياوخش) وسودابه وأفراسياب وجرسيوز.كان كيكاوس حاكما على إيران وأنجب سياوش وتكفل رعايته و«نثر عليه زهر الكواكب وأقعده بجنبه على العرش واهبا إياه كل ما لديه من مال وجواهر وكنوز وذخائر.ثم أعطاه التاج فى السنة الثامنة من قدومه.» (مالطى، ۱۹۷۹م: ۵۸) ولكنه ظلمه إذ أجبره على الحرب.أما سياوش فصوره فردوسى كشابّ فائق الجمال كثير الذكاء شديد البأس لكنه محبّ للسلم.نرى فيه قيما أخلاقية سامية حيث رفض طلبات زوجة أبيه سودابه لأنه لم يكن يريد خيانة الوالد. وحبّه للسّلم دعاه إلى الهروب من إيران بعد أن أجبره والده كيكاوس على الحرب واختار البقاء فى توران.لم يكن سياوش إيرانيا خالصا بل كان إيرانيا باعتبار أبيه كيكاوس، وتورانيا باعتبار أمه وهذا ما جعله متطلعا إلى السلم بين البلدين.أما سودابه

فنراها امرأة ذات وجهين فى الشاهنامة.قبل تزويجها بكيكاوس بذلت جهودها للوصول إليه واقفة فى وجه أبيها هاماوران شاه وظلت وفية لكيكاوس إلى أن كبر سياوش حيث نراها تهيم فى حبّه متمسكة بكل الحيل للوصول إليه.

أما أفراسياب فكان يحكم توران ويعتبر من أبرز المنافسين لكيكاوس.لجأ سياوش إلى أفراسياب وهذا الأخير استقبله بصدر رحب بل زوّجه ابنته فرنكيس وأحب سياوش وقرّبه من نفسه ما أدى إلى إثارة حسد جرسيوز وأخيرا أمر بقتل سياوش خوفا منه ومصدّقا لأكاذيب جرسيوز.أما جرسيوز فيعتبر من الشخصيات السلبية فى هذه التراجيديا إذ أشعل الفتنة بين أفراسياب وسياوش محرّضا إياه على قتل سياوش.كان جرسيوز خائفا من مكانة محسوده ولم ير نفسه فى مستواه.

ومن الشخصيات الثانوية فى هذه التراجيديا نذكر: رستم معلم سياوش ومؤدبه، وفرنكيس زوجة سياوش، وبيران وزير أفراسياب الذى شجّع أفراسياب على تزويج ابنته بسياوش وفى آخر المطاف لام أفراسياب على قتل سياوش مانعا إياه عن قتل ابنته فرنكيس متوليا أمر رعايتها أخيرا.ويعتبر كيخسرو نجل سياوش الذى كان فى بطن أمه إذ تنبأ سياوش قبل مقتله أنه سيكون بطلا شهيرا ووصى أن يحافَظ عليه وأن ينقل بعد ولادته مع فرنكيس إلى إيران.

وبين هذه الشخصيات نرى بيلسم باعتباره أخا لبيران الوزير وكان حاضرا عند مقتل أفراسياب وحاول أن يصرف أفراسياب عن قتل سياوش إلا أنه لم ينجح، ولكن الدور الذى لعبه هو أنه نقل وصايا سياوش إلى أخيه بيران.أما كروى زره ودمور فكانا بطلين من رجال جرسيوز وهزمهما سياوش ذات مرة وعندما أنزل أفراسياب جيشه على سياوش أخذا يشجعانه على قتل سياوش، وكروى زره هو الذى أخذ خنجرا وقطع رأس سياوش فى طست من ذهب.

و فى مستهلّ التراجيديا هناك جارية تورانية حسناء لم يذكر لها اسم وهى التى تقع موضع نزاع توس وكيو اللذين احتكما إلى كيكاوس الذى ينهى نزاعهما بضم الجارية إلى حريمه.أما كيو يظهر فى آخر التراجيديا أيضا إذ ينقل فرنكيس وكيخسرو إلى إيران

بوصية من سياوش.وأخيرا نذكر بهزاد بوصفها فرسا خاصا لسياوش جاء ذكرها عندما يعبر سياوش النار راكبا هذه الفرس.

العبر التاريخية في تراجيدية سياوش

إن غاية المسرحية كما أشار إليها بعض الكتّاب: «تبليغ نموذج قيّم من الاعتدال المعرفي واستمراره.» (ديجز، ١٣٦٦ش: ٢١٣) يقول ريجاردز: إن الشاعر لاينقل الحقيقة عن عالم الواقع، بل يقدم عادات تنتج عن اعتدال الجهاز العصبي ومن الواضح أن المأساة لاتقدم إلا هذا.ومن هذا المنطلق نجد لمفاهيم كالاعتدال أهمية فائقةفي الآداب، والمأساة بوصفها تجربة تجرّ المخاطب إلى أعماق تصاويرها، تصبح ذات أهمية إذ تخلق الاعتدال. (بازرگان، ١٣٨٦ش: ٤٠-٤١)

أما المأساة التي عرفها أرسطو: بمحاكاة للسلوك والحياة والسعادة والشقاوة، (زرين كوب، ١٣٥٧ش: ١٢٣) فكيف تخلق هذا الاعتدال؟ ومن البديهي أن التراجيديات تقوم غالبا بإيجاد التقابلات بين الصفات البارزة للبطل واللابطل، والحسد من أبرز هذه الصفات. ولعل أول نموذج تقليدي للحسد في الأدب الديني هو ما حصل لهابيل وقابيل إذ يصور لنا أول حادث قتل مكتوب في التاريخ البشري، ولكن النموذج الأكثر بروزا هي قصة يوسف وإخوته.إن يعقوب الذي استوعب جذور الحسد في أولاده حاول إبعاد الولد الأصغر عن آفات هذا الويل ولكنه لم يُوَفَّقْ. فالذئب في هذه القصة رمز للحسد، وأولاد يعقوب قالوا لوالدهم إن الذئب أكل يوسف. (بازرگان، ١٣٨٦ش: ٤١) و قد تنبّه مولانا إلى هذا الأمر وأشار إليه بقوله:

- كان يعقوب الحليم خائفا على يوسف من فعل هذا الذئب.
- لانرى ذئبا ظاهرا يعادي يوسف إنما هذا العداء اكتسى ثوب الحسد الصادر من الذئاب. (مولانا، ١٣٨٢ش: ٢٣٦)

وفي الأدب الملحمي يمكننا اعتبار قصة سياوش في الشاهنامة للحكيم فردوسي، أقرب قصة إلى النص المذكور ونموذجا ناجحا للتراجيديا التي جمعت العناصر قاطبة.

يعتبر سياوش أميرا عاقلا شجاعا حسن المنظر يتألم من مكر سودابة وجهل كاووس المستبد ولهذه الأسباب يلجأ إلى مملكة أفراسياب، ولكنه يصبح هناك محسودا لجرسيوز وهو أخ لملك الأتراك:

دل و مغز گرسيوز آمد به جوش دگرگونه تر شد به آيين و هوش

به دل گفت سالى دگر بگذرد سياوش كسى را به كس نشمرد

- ضاق صدر جرسيوز وتغير مسلكه وعقله.

- قال فى نفسه سيمرّ عام آخر وبعد ذلک لايعتنى سياوش بأحد. (فردوسى، ج ١، ١٣٦٩ش: ٥٠٣)

وهذا المضمون طالما نجده فى معظم النتاجات الملحمية وكثير من مسرحيات العالم الشهيرة إذ يصبح الحسد محركا لعجلات القصة.فأينما كانت الفضائل موجودة يظهر الحسد أيضا وهذا الأخير بمثابة عقدة نفسية ناتجة عن الشعور بالحقارة.يشعر هابيل بحقارة لدى هابيل كما لإخوة يعقوب نفس الشعور تجاه يوسف وجرسيوز أيضا يشعر بالحقارة عندما يتقدّم عليه سياوش:

تو حســودى كز فلان مـن كمترم مى نمايـد كمتــرى در اختــرم

خود حسد نقصان وعيبى ديگرست بلكــه از جمله كمى ها بدترســت

- إنک حسود إذ تحسب نفسک أدنى مرتبة من فلان وتعتبرها أقل حظا من الآخرين.

- أما الحسد فهو عيب آخر أكثر سوءا من سائر النقائص. (مولانا، ١٣٨٢ش: ٢١٣)

لكننا ندرک تماما أن التراجيديا لاتُخلَقُ بدونه، وهذا العيب بدوره يعطى صاحبه فرصة يتمكن فيها من إعداد دسائسه التى تحظى بدعم من التقدير وفقا لطبيعة التراجيديا وبالمقابل يساعد البطل الأصلى المتمتع بفضائل مثيرة للحسد، على تحقيق الكارثة دون استيعاب وفى هالة من سذاجة مردية.إن إلقاء نظرة على النتاجات التراجيدية تدلنا على تصوير مثلث الأبعاد لهندسة التراجيديا وهو مثلث بسيط نرى فى كل زاوية منه العناصر التالية:

١. عنصر القدرة: وهذا العنصر يتواجد لدى الحكام، وشورى السلطة، والكنيسة في القرون الوسطى، فالحكام عادة يمتلكون عقولا ضعيفة ومشاعر متغيرة تصلح للوساوس.

٢. العنصر المخادع: وهو مراوغ يؤدي حسده إلى الدسائس والحيل وأخيرا الجنايات.

٣. عنصر الضحية: وهو يتمثل في البطل الأصلي للقصة الذي يمتلك روحا كبيرة منطوية على الفضائل مثيرة للحسد. (بازرگان، ١٣٨٦ش: ٤٢)

تتحد هذه العناصر بطريقة واحدة عادة وهو أن حسد العنصر المراوغ يسوقه ليضمر حقد البطل (الضحية) ويتمسک بقدرة الحاكم كسلاح للوصول إلى غاياته حيث يحرّض عنصر القدرة على قتل الضحية.هذا المثال ينطبق وكثيرا من مضامين الآداب الدرامية منها التراجيديات التالية: ١. مسرحية أتللو لويليام شكسبير: يسعى (أياجو) الحقود والحسود لإبادة منافسه (كاسيو) بعد أن أثار غيرة (أتللو) وأخيرا يحرض أتللو على قتل زوجته الحبيبة (دسدمونا). (شكسبير، ١٣٥٧ش) ٢. مأساة أجمنت لغوتة: يصبح كنت أجمنت الساذج الحر، ضحية لدسائس (دوک آلبا) ومحكمة السلطة تحكم عليه بالشنق. (غوته، ١٣٤٦ش) ٣. تراجيدية دون كارلوس لفردريک شيلر: يقوم فيليب الثاني (الحاكم)، بقتل دون كارلوس (ولي العهد) جراء وساوس أثارتها حسادة كل من (كنت آلبا) و(البابادو مينغو). (شيلر، ٢٥٣٧) ٤. تراجيدية سياوش في الشاهنامة للحكيم الفردوسي: إن الحقد والحسد لدى جرسيوز يثيران قدرة أفراسياب ما يؤدي إلى قتل سياوش.

هذه النماذج التي تم تصميمها وفقا لحقائق التاريخ تدلّ على مصير مماثل في تاريخ العلاقات الإنسانية خاصة في أنظمة الحكم الاستبدادي.تلك الأنظمة التي يتخذ فيها شخص واحد القرار النهائي.قدم مؤلفو كليلة ودمنة هذا المثال في أجزاء من الكتاب بدراية كاملة: فالأسد (عنصر القدرة) يشق جسد شنزبة المظلومة (الضحية) جراء إغواءات دمنة الحسود (العنصر المراوغ).ألا يمكننا اعتبار شنق حسنک وزير جراء دسائس بوسهل الزوزني وحكم مسعود الغزنوي، تكرارا للتاريخ؟ وماذا نسمي قتل قائم

مقام فراهانى وأميركبير بعد مكائد كلّ من ميرزا آغاسى وميرزا آقا خان نورى؟ (بازرگان، ١٣٨٦ش: ٤٤)

تُواصِلُ جميعُ عناصر التراجيديا فى النتاجات الأدبية – بوصفها مرآة لحقائق التاريخ – حركتَها الجبرية نحو مصير يحتّم الموت على البطل؛ والقصة بوصفها مرآة للتقدير تنتهى إلى الموت. يتمتع الموت ببالغ الأهمية إذ لايمكن تصوير عمق المأساة ولايعى الإنسان مدى قبح الرذائل ولايستثار عليها دون وجود هذه الحقيقة، أى الكارثة المأساوية التى تنزل على البطل.فالتراجيديا يكتمل بموت البطل ويصل إلى شكله النهائى.إن إلقاء نظرة متأنية إلى هذا المثلث يكشف اللثام عن حقائق أخرى:

١. لكل زاوية من هذا المثلث نقطة ضعف يمكن تسميتها نقاط الضعف الثلاث:

أ. يعترى القلق كلا من عنصر القدرة والعنصر المحايل.فالعنصر المحايل يخاف فقدان مقبوليته.لايسكت عن وجوده الغضب ويحاول جاهدا أن يثير غضب عصنر القدرة أيضا.

يخبرنا علم النفس أن الحسد والغضب ينتجان عن الخوف.يخاف الحسود أن يبقى مجهول الهوية لايعرفه أحد ويظل فى أدنى المستويات ولذلک لايمكنه الخضوع لشخصية تمتلک فضائل أكثر إذ يخشى من أن يختفى فى ظلالها.ألا يمكن اعتبار هذا الخوف ناتجا عن الحرص أو الكبر؟ أيّا كان، فإنه خوف مقيت يدفعه بأى خداع، وللأسف بدل أن يحل هذا الخوف حلّا ذكيا، يلجأ إلى السعى فى هلاک المنافس وشطب أصل المشكلة.

عنصر القدرة أيضا يعيش فى أجواء خوف جادة.خوفه ينشأ عن ظنه بفقدانه مساحة القدرة، والعنصر المراوغ أيضا يعزف على هذا الوتر واعيا.ومن منطلق علم النفس يصح إذا قلنا إن الحاكم الذى يعيش حياة الخوف من ناحية، يعيش فى قلق مستمر من ناحية أخرى أيضا.هذا الأمر يبرز فى تراجيدية سياوش بروزا واضحا.كلمة أفراسياب تعنى المخوّف الذى ألقى الخوف فى قلوب الآخرين. (بورداود، ج١، ١٣٤٧ش: ٢١١) ولكن فى الوقت نفسه كان هو أيضا خائفا بشدة، وهذا الخوف يتجلى فى حُلم يكشف عن أعماق

ضمیره:

خروشی بر آمد از افراسیاب | بلرزیدازآن‌جای‌آرام‌وخواب
نهادند شمع و بر آمد به تخت | همی بود لرزان بسان درخت

- اعتری أفراسیاب انتفاض أقض مضجعه وحرّم علیه النوم.
- فأشعلوا له الشموع (کی یستنیر بضوئها ویتغلب علی فزعه ولکن دون جدوی) فاستلقی علی سریره مهتزا کالشجرة. (فردوسی، ج۲، ۱۳۶۹ش: أبیات ۷۴۶ إلی ۷۸۰)

رأی فی المنام صحراء ملؤها الحیات، وأرضا یابسة مغبرة وسماء تملؤه العقبان.إن ریحا تؤدی إلی إسقاط عَلَمِه وشابا یشق کاووس أمام الأنظار.

جاء هذا النموذج فی الشاهنامة بشأن الضحاک أیضا. یحلم الضحاک أن فریدون کبّله ویجرّه خلفه.

بپیچیـد ضحـاک بیدادگـر | بلرزیـد و ناگـه بر آورد سـر
یکی بانگ بر زدبخواب اندرون | که لرزان شد آن خانه بیستون

- التوی ضحاک الظالم ورفع رأسه فجأة وهو ینتفض.
- صاح فی النوم صیحة هزت البیت.(المصدر نفسه: أبیات ۴۳ إلی ۱۱۷)

وهذه لیست قصة جدیدة باعتبارها نفس الحلم الذی مرّ علی خاطر فرعون فی الثقافة الدینیة وأمر جرّاءه بقتل جمیع موالید بنی إسرائیل.

ب. یرافق الضلعَ الثالثَ (الضحیة=البطل) أیضا ضعف حقیقی، لأنه سریع الانقیاد ساذج غافل. یقابل فی مأساة سیاوش سذاجته وقدرته علی التنبؤ ومعرفته للأسرار وکأنه علی حدّ تعبیر مسکوب: «غریب مبهوت سقط من أعلی الملکوت علی أرض الملک.» (مسکوب، ۲۵۳۷: ۶۵) یری البعض أن التراجیدیا خاصة ما یتم خلقها فی حلبة الملحمة، تتطلب أن لایغرق البطل فی الطموحات الأخلاقیة کما تحتم علیه أن یکون علی درایة سیاسیة ولو جزئیا. (رحیمی، لاتا: ۲۱) یری بعض المتخصصین فی مجال الشاهنامة أن ضعف سیاوش یکمن فی عرضه فضائله علی عیون جرسیوز الضیقة وضمیره الحسود. (عبادیان، لاتا: ۱۷۹)

٢. يكون عنصرا القدرة والضحية قريبين من بعض في بداية القصة. يحب صاحب القدرة، الضحية لفضائلها.كاسيو ودون كارلوس وأجمنت وسياوش كلهم محبوبون مرغوبون.أتللو يحب كاسيو كما أن أفراسياب يحب سياوش في البدء معتبرا إياه ولده الذي تم إبعاده عن أرضه بل ينكحه ابنته بناء على اقتراح الشيوخ:

بدو داد جان و دل افراسياب   همى با سياوش نيامدش خواب

- سخر سياوش قلب أفراسياب وضميره وبوجوده لم يغلب النوم عليه. (فردوسى، ١٣٦٩ش: البيت ١٣٨٤)

ولكن بمرور الأيام وبعد أن دسّ المراوغ السم في كأس مودتهما، تتوتر العلاقات ويرى الحاكم الضحية خطرا عليه وعلى ملكه وأريكته.

لايمكننا في مأساة رستم واسفنديار، أن نرسم أضلاع المثلث بوضوح لأن جستاشب تكفل بنفسه ضلعين للمثلث حيث جمع في نفسه عنصري المراوغ والقدرة معا؛ فمن ناحية يعرف أهلية الولد لإحراز الحكم منكرا إياها لحرصه، ومن ناحية أخرى، يخاف أن يفقد سلطانه بواسطته. ففي ثوب المراوغ يرسل الولد المنافس إلى مهمة لارجعة له منها إذ يعرف أن دخول سيستان لاسفنديار بمنزلة اجتياز بوابة الموت وهكذا يتغلب على المنافس. تتكرر هذه اللعبة في مأساة سهراب بيد أفراسياب إذ يتكفل بوحده دور المراوغ والقدرة معا.يساق سهراب أيضا إلى سفر، عواقبه هلاك المنافس (سهراب نفسه أو رستم أو كلاهما).

٣. يتم خلق التراجيديا في بيئة يمتزج فيها مفهوما الجبر والاختيار في جدال غير متساو. فبالرغم من أن بعض الباحثين رأوا اختلافا في مقدار غلبة التقدير في تراجيديات أثينا وتراجيديات الشاهنامة، (كيا، ١٣٦٩ش) إلا أن الجبر في كليهما يحتل المكانة الأولى.فأحيانا يشتد دور المصير الجبري بحيث يشعر القارئ أنه لايوجد عنصر إلا ويتبع ما خطه قلم التقدير ولعل هذا ما ساق (آنوى) ليقول في الأجزاء الأولى لمسرحية أنتيغون: «لايوجد شيء لايجد مصيره في التراجيديا لأن مصير الكل واضح...فهناك نوع من التآسي بين شخصيات التراجيديا.فالقاتل يتمتع بكل ما يتمتع المقتول به من العصمة

والطهارة. كل ذلک يرتبط بالدور الذى تقوم بتمثيله.» (كادن، ۱۳۸۰ش: ۴۵۵)

وهذا يعنى انتصار المصير الذى يمشى على هواه، ويهلک الضحية بين مخالبه الشرسة.لكن المهم هو أن مرد ظهور العاقبة المرة فى رأى المشاهد إلى الأخطاء الثلاثية الأبعاد للشخصيات حيث يمكن بالتغلب على أحدها تعطيل العجلة المنتهية إلى المأساة والمشاهد يرى فى إطار تفكيره إمكانية تحقيق هذا الأخير. (بازرگان، ۱۳۸۶ش: ۴۴-۴۷)

النتيجة

رأينا ممّا تقدّم أن المسرحية بوصفها محركا يصطحب متلقيه إلى عمق قاعات التفكير، كيف تؤثر فى تحرّر الإنسان من المشاعر السلبية وكيف تقدم له خدمات أخلاقية جليلة نيلها يتطلب عصورا من التجربة البشرية. فغاية الآداب الإنسانية لاتقتصر على ملء الفراغ بل تتجلى فى السمو بالمتلقين، سواء كان فى المجال الأخلاقى أو المعرفى، والأدب الذى يخلو من هذه السمات لايمكننا اعتباره أدبا ساميا.

نعم استطاع جرسيوز أن يتغلب على سياوش بعد دسائس كثيرة ولكنه لم ينجح فى التغلب عليه لا طيلة حياته ولا بعد قَتْلِه لأنه كان يمتلک صفات إنسانية نبيلة خلّدته مدى الدهر وجعلت اسمه رمزا للبطل المحب للسلام.وجرسيوز أيضا خلّدته دسائسه وحِيَلُه، وكلّ من يقرأ هذه التراجيديا يحاول أن يبتعد عن هذه الأخلاق الرذيلة والصفات السلبية.

المصادر والمراجع

انوشه، حسن. ۱۳۸۱ش. *دانشنامه ادب فارسى، الطبعة الثانية*. طهران: وزارة فرهنگ وارشاد اسلامى.

بازرگان، محمدنويد. ۱۳۸۶ش. «*طرحى در هندسه تراژدى*». پژوهشنامه فرهنگ وادب. شماره پنجم. سال سوم. صص ۳۹-۵۰.

بورداود، ابراهيم. ۱۳۴۷ش. *يشتها*. ج۱. طهران: طهورى.

حلمى، أحمدكمال الدين. ۱۹۸۵م. *عالم الفكر*. «شاهنامة الفردوسى». الكويت. المجلد السادس عشر. مايو-يونيو ۱۹۸۵م.

دیجز، دیوید. ۱۳۶۶ش. *شیوه های نقد ادبی*. ترجمة یوسقی، صدقیانی. طهران: نشر علمی.
رحیمی، مصطفی. لاتا. *سیاوش بر آتش*. طهران: شرکت سهامی انتشار.
زرین کوب، عبدالحسین. ۱۳۵۷ش. *ارسطو وفن شعر*. طهران: نشر امیرکبیر.
شفیعی کدکنی، محمد رضا. لاتا. *زمینه های اجتماعی شعر فارسی*. طهران: لانا.
شکسبیر، ولیام. ۱۳۵۷ش. *اتللو*. ترجمة عبدالحسین نوشین. طهران: امیرکبیر.
شمیسا، سیروس. ۱۳۷۰ش. *انواع ادبی*. طهران: باغ آیینه.
شیلر، فردریک. ۲۵۳۷. *دون کارلوس*. ترجمة محمدعلی جمالزاده. طهران: بنگاه ترجمه ونشر کتاب.
عبادیان، محمود. لاتا. *فردوسی وسنت نوآوری در حماسه سرایی*. طهران: نشر گهر.
غوته، یوهان. ۱۳۴۶ش. *جمنت*. ترجمة محمدباقر هوشیار. طهران: بنگاه ترجمه ونشر کتاب.
فردوسی، أبوالقاسم منصور بن حسن. ۱۳۶۹ش. *شاهنامه*. تصحیح وتقدیم امین ریاحی. طهران: نشر سخن.
--------------------. ۱۹۷۹م. *الشاهنامة ملحمة الفرس الکبری*. ترجمة سمیر مالطی. الطبعة الثانیة. بیروت: دار العلم للملایین.
کادن، ج.ای. ۱۳۸۰ش. *فرهنگ ادبیات ونقد*. ترجمة کاظم فیروزمند. طهران: نشر شادگان.
کیا، خجسته. ۱۳۶۹ش. *شاهنامه فردوسی وتراژدی آتنی*. طهران: انتشارات علمی وفرهنگی.
مسکوب، شاهرخ. ۲۵۳۷. *مرگ سیاوش*. طهران: انتشارات خوارزمی.
مولانا، جلال الدین الرومی. ۱۳۸۲ش. *مثنوی*. تصحیح نیکلسون. طهران: هرمس.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول ٢٠١١م

دراسة الرجز في العصر الإسلامي

سيد محمد رضى مصطفوى نيا*

الملخص

كان الرجز أحد الأركان الأصلية فى الحروب الماضية، الركن الذى كان يلقى لبواعث مختلفة مثل إيجاد الخوف فى قلب العدو وتعزيز قوى الروحية للجيش و... . رغم أن الرجز فى العصر الجاهلى والعصور التالية استخدم فى الموضوعات المختلفة، مثل الأراجيز التى حتى أنشدت فى وصف بعض الحيوانات كالضبع والفأر والحية، لكن علينا أن نعدّ مصدر الرجز الأصلى، معركة القتال. فنبحث فى الرجز بواسطة هذه المضامين الأصلية كمرآة لتبيين الثقافة والرسوم والعقائد، تبيينا تاما فى العصرين الجاهلى والإسلامى إذ إنّ لهذه الأراجيز لغتها الخاصة بها فى كل عصر؛ فنرى فى العصرين الجاهلى والإسلامى ضعفا وشدة للمعانى المطروحة للرجز حيث نلاحظ فى العصر الإسلامى طرح المعانى الجديدة كالصمود، والصبر، والوفاء، ونصرة النبى(ص)، والأئمة(ع) و... بدل القتل، والسلب، والتفاخر على القبائل الأخرى، والهجو، والذم و... .

إنّ أدب المقاومة الذى يعدّ من مظاهر الشعر الحماسى نبع من صميم الثقافة الشيعية وذاتها كما تأثر هذا الأدب كثيرا بحماسة كربلاء. فانطلاقا من ذلك تتعرّض هذه المقالة كذلك لتحليل أراجيز أصحاب سيد الشهداء معتمدة على طريقة التوصيف والتحليل.

الكلمات الدليلية: الرجز، أهل البيت (ع)، كربلاء، الحماسة، العصر الإسلامى.

---

*. عضو هيئة التدريس بجامعة قم – أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدى ناصرى
Mahdinaseri23@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/٢٥هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٩/٢٩هـ. ش

المقدمة

يعتبر الرجز المظهر التام لظهور العقائد والإحساسات والآمال، الذى يختاره الراجز لتعريف نفسه ودواعى مشاركته فى الحرب. يتم وضع هذا الفن المنيع فى الأدب العربى تحت المجهر فى هذا البحث العلمى حتى يتبين لنا سير تحول هذا الفن من العصر الجاهلى إلى العصر الإسلامى خاصة تطوره فى المعنى والقيم السائدة فى الأراجيز، التحول الذى غير أركان الأراجيز فى المعانى ببزوغ فجر الإسلام، وأعطى لها غنى وافرا.

وبالنظر إلى الموقع الرفيع للرجز والمكان الحساس لاستعماله تتعرّض هذه المقالة للزوايا الخفية لهذه الظاهرة الفنية حتى نحصل خلال هذه المقالة على الزوايا الخفية للرجز ونحصل على الظروف الحاكمة والسائدة على المجتمع آنذاک ونلتقط العبر عبر هذه الكلمات لأنفسنا.

ومن الأهداف المطلوبة فى هذه المقالة هو التعرف على الماهية الثقافية والبعد القيمى والفنى للأراجيز إذ إنّ الرجز عندنا هو إحدى القمم الرفيعة لظهور الثقافة والدين. ومن الأهداف التطبيقية لهذه المقالة هى: أن القارىء الكريم كذلک بواسطة قراءة هذه المقالة ومن خلال التعمق والتحليل فى معانيها يحصل على بصيرة جديرة بالذكر لمعرفة الجريانات الموجودة فى مجتمعه اليومى، ويستطيع أن يقوم بمقارنة الأفكار والعقائد الرائجة فى نفس المجتمع وبين العقائد والمعانى التى شبّت الحروب بسببها فى العصرين الجاهلى والإسلامى. فيقول صاحب كتاب (الشعر فى موقعة صفين) فى هذا الشأن أن: «الرجز مع النظر إلى هذا التغيير الأساسى والحياتى بدأ بالحركة إلى التأسلم. والرجز سجل فى هذه الفترة (العصر الإسلامى) تطورا موضوعيا وفنيا نحو الإسلامية، وأنه خطا الخطوة الأولى من صورته القديمة الجاهلية إلى صورة جديدة إسلامية، وهى خطوة لم تظهر بوضوح فى رجز الفتوح الأولى.» (عدنان محمد، ۲۰۰۵م : ۲۵)

الرجز

يعتبر الرجز إحدى البحور العروضية القديمة فى الشعر العربى الذى بنى على

(مستفعلن) وهذه التفعيلة تعاد عادة ست مرات أثناء بيت واحد:

دارٌ لسلمى إذ سُليمى جارةٌ قَفْراً تُرى آياتُها مِثلَ الزُبَر

دار لسل | ما إذ سلی | می جارتن قفرن تری | آیاتها | مثلز زبر

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

(قدری، ۱۴۲۱ ق/۲۰۰۰م: ۱۰۱)

قد شهد هذا البحر كباقی البحور الشعرية تغييرات عديدة حيث تأتی تفعيلة (مستفعلن) بعض الأحيان علی وزن (مفاعلن) أو (مفتعلن) أو (مفعولن) أو (فعلتن)، وكذلک نری بعض الأحيان أن عدد الأبيات يصل إلی أربعة. (المصدر نفسه: ۴۴)

سمی الرجز رجزا لمشابهة بين هذا البحر الشعری مع طريقة خاصة لنهوض الإبل من مكانه، لأن أصل الكلمة يدلّ علی الاضطراب والتحرک فی رجل البعير الخلفية، الذی يحدث حينما يريد البعير النهوض من مكانه. يقول ابن منظور فی (لسان العرب): «الرَّجَز: أن تَضطَرِبَ رِجْلُ البَعيرِ او فَخذاهُ إذا أرادَ القيامَ أو ثارَ ساعةً ثم تَنبَسِطُ... . وإنَّما سُمِّیَ الرَّجَزُ رَجَزاً لأنَّهُ تَتَوالی فيهِ فِی أوَّلِهِ حَرکَةٌ وسُکونٌ ثُمَّ حَرکَةٌ وسُکونٌ إلی أن تَنتَهِیَ أجزاؤُهُ يُشبهُ بِالرَّجَزِ فی رِجْلِ الناقَةِ ورِعْدَتِها وهو أن تَتَحَرَّکَ وتَسکُنَ ثُمَّ تَتَحَرَّکَ وتَسکُنَ.. .» (ابن‌منظور، لاتا: ۱۰۴/۶)

كان الرجز فی العصر الجاهلی مختصا إلی مواضيع معينة مثل التفاخر إلی الكرم والشجاعة وإلی الطائفة والقوم وقتل الأقوام بعضهم بعضا، والميل إلی الانتقام، وإلی توصيف ساحات القتال وذكر المراثی. وبعد الورود إلی العصر الإسلامی أضيفت مفاهيم أخری مثل ثناء الله، والإيمان إلی يوم القيامة والدفاع عن الإسلام والرسول الأكرم (ص). رغم أن هناک مشابهة بين الرجز الجاهلی والرجز الإسلامی فی الأسلوب لكن نری التحول والتغيير فی الموضوع والمفهوم.

ونحن نعرف أن الشجاعة أو الحماسة عنصر لايتقيد بالزمان ولايمكن تقييده إلی العصر الجاهلی أو الإسلامی، لكن الأمر المذموم والجاهلی هو العصبيية المنشأة من التعلقات القومية والطائفية كما أن النبی الأعظم (ص) أشار إلی هذا المضمون فی قوله:

«لَيسَ مِنّا مَن دَعا اِلى عَصَبيهِ، ولَيسَ مِنّا مَن قاتَلَ عَلى عَصَبيَّه، ولَيسَ مِنّا مَن ماتَ عَلى عَصَبيهِ.» (سليمان بن الأشعث، لاتا: ٣٣٢/٤)

كذلک روى عنه (ص): «ومَن قاتَلَ تَحتَ رايهِ عَميَةٍ يَغضِبُ لِلعَصَبيةِ أو يَدعوا إلى عَصَبيهِ أو يَنصُرُ عَصَبيهً فَقُتِلَ قَتلة جاهِلية.» (البيهقى، ١٩٩٤م: ١٥٦/٨)

ليس فى الإسلام سبب للتفاضل والتفاخر إلا بالتقى ولايوجد سيادة لقوم على قوم إلا وهو يتمتع من هذه الميزة الإلهية وهذا الأمر من أول ما علّمنا النبى(ص): «لا فَضلَ لِلعَرَبى عَلى العَجَمي وَلا لِلاَحمَرِ عَلَى الاَسوَدِ اِلّا بالتَّقوى.» (المجلسى، ١٤٠٤ق: ٣٤٨/٢٢)

ومن أمثلة الأراجيز الإسلامية التى راجزه غير معلوم هو:

اَلحمـدُ لِلّهِ الّـذى   لَم يَخلُـقِ الخَلقَ عَبَث
لَـم يَخلِنا يَوماً سُـدىً   مِن بَعدِ عيسى وَاكتَرَث
اَرسـلَ فينـا اَحمـداً   خَيـرُ نَبـيٍ قَـد بَعَـث
صَلّـى عَلَيـهِ اللهُ مـا   حَجَّ لَـهُ رَكـبٌ وَحَث

يعنى كل الثناء لله الذى لم يخلق شيئا عبثا؛ ولم يتركنا سدى بعد نبيه عيسى(ع)؛ أرسل لنا رسول الله، الذى هو خير رسل الله على الأرض؛ صلوات الله عليه إلى يوم القيامة. (ابن كثير، ١٩٨٦م: ٢٣٦/٢)

إنّ تأثير الإسلام على معانى الرجز واضح فى المعارک التى وقعت فى صدر الإسلام، كما نرى أن التفاخر إلى الإسلام جاء بدل التفاخر إلى القوم والطائفة. و لم يكن الراجز بعد الإسلام يباهى بعشيرته وطائفته بل كان يباهى بإيمانه وإسلامه وكان يوعد المشركين إلى نار الجحيم. لكن نرى هناک تراجعا فى هذا التعالى بعد زمن النبى الأعظم (ص) وبعد تصدى الحكومة الأموية الحكم، نرى نفس المعانى السائدة على الأراجيز الجاهلية تأتى وتسود على سائر المضامين ونرى العصبية الطائفية التى ناهضها الإسلام وجعلها مقابل القيم الإسلامية مثل التقوى، كيف تموج فى أراجيز المعارک التالية مثل وقعة صفين.

هناک فی نفس الزمان أراجيز تنبع من أصل کريم فی وقعة کربلاء وتعلو هذه الأراجيز القيم الإسلامية فی أعلی درجاتها وباستطاعتنا أن نعدّ هذه الأراجيز مصداقا بارزا لأراجيز الصمود والمقاومة. فهذه الأراجيز خالية عن أی عصبية جاهلية، وکأنها کفيلة فقط عن طرح موضوعات مثل الدفاع عن الإسلام وعن أهل بيت رسول الله (ص).

نسعی فی هذا المقال أن ندرس أراجيز العصر الجاهلی والعصر الإسلامی، وسير تکامل هذا الأسلوب الشعری، وندرک مدی تأثير أراجيز عاشوراء علی أدب المقاومة بعد وقعة کربلاء. وللحصول علی هذا المطلوب نذکر بعض الأمثلة من الرجز الجاهلی ثم ندرس الأراجيز المنشدة فی معارک بدر، وأحد، وخندق وصفين التی فيها مشابهة مع أراجيز معرکة کربلاء؛ وتضاهی وقعة عاشورا من جهة أنه فی هذه الحروب کان عدد المسلمين قليلا وعدد الکفار والمشرکين کثيرا ووقعة کربلاء کان کذلک، وحرب صفين کذلک کان فيها تقابل بين بنی هاشم والأمويين وکذلک کانت وقعة کربلاء. فی النهاية للتبيين الأکثر نأتی بأراجيز الکوفيين حتی نوضح الفرق بين هذه الأراجيز وأراجيز أصحاب سيد الشهداء(ع) بصورة جيدة.

الف. أراجيز العصر الجاهلی

يعتقد بعض مؤرخی تاريخ الأدب العربی أن الرجز هو أول بحر شعری فی الأدب العربی الذی استخدمه شعراء الجاهلية وهو فی الواقع السجع المتکامل. يقول (بروکلمان) حول هذه القضية: «يَنبَغی أن يَکونَ أقدَمُ القَوالِبِ الفَنّيةِ العربيةِ هُو السَّجعُ، أی النَّثرُ المقَفّی اَلمجَرَّدُ مِنَ الوَزنِ... وتَرَقّی السَّجعُ اِلی بَحرِ الرَّجَزِ المتَاَلّفِ مِن تِکرارِ سَبَبَينِ ووَتَدٍ لِيَسهُلَ عَلی السَّمعِ ويَبلُغَ أثَرُهُ فی النَّفسِ.» (بروکلمان، لاتا: ٥١/١)

وبما أن الرجز عند بعض العروضيين لايعدّ (شعرا)، لهذا السبب يقال للذی ينشد الأرجوزة (راجزا) لا (شاعرا). يقول صاحب لسان العرب: «وزَعَمَ الخَليلُ أنَّ الرَّجَزَ لَيسَ بِشِعْرٍ وإنما هُو أنْصافُ أبياتٍ وأثْلاثٌ. . . والرَّجَزُ : بَحرٌ مِن بُحورِ الشِّعْرِ مَعروف ونَوعٌ

مِن أَنواعِهِ يَكونُ كُلُ مِصْراعٍ مِنهُ مُفرَداً وتُسمّى قَصائِدُهِ أراجِيزَ واحِدَتُها أرْجُوزَةٌ وهِيَ كَهَيئَةِ السَّجْعِ إلّا أنَّهُ فى وَزنِ الشِّعْرِ ويُسَمَّى قائلُهُ راجِزاً كَما يُسَمَّى قائلُ بُحورِ الشِّعْرِ شاعِراً.» (ابن‌منظور، لاتا: ۱۰۴/۶)

لم يكن هذا البحر الشعرى شائعا عند شعراء الجاهلية. يقول الجاحظ فى (البيان والتبيين): «مِنَ الشُّعَراءِ مَن يَحكُمُ القَرِيضَ وَلايُحسِنُ مِنَ الرَّجَزِ شَيئاً فَفى الجاهِلِيَةِ مِنهُم زَهير والنابِغَةِ والأَعشى وأما مَن يَجمَعُهُما فَامرُؤُالقَيس ولَهُ شَيءٌ مِنَ الرَّجَزِ وطَرفَةٌ ولَهُ كَمِثلِ ذلكَ ولَبيدٌ.» (الجاحظ، ۱۹۶۸م: ۵۹۹/۱)

ونرى المعانى فى هذا العصر نفس المعانى السائدة فى العصر الجاهلى فى سائر البحور الشعرية يعنى الفخر والحماسة والهجو. ومن أمثلة ذلك:

هذا رجز امرئ القيس عندما يسمع أن بنى أسد قتل أباه:

تَـالله لا يَذهَبُ شَـيخى بَاطِلا   حَتّـى أبيـرَ مالِـكاً وَكاهِلا
القاتِليـنَ المَـلِـكَ الحُلاحِلا   خَيـرَ مَعَـدٌّ حَسَبـاً وَنائِلا
يـا لَهفَ هِنـدٍ إذ خَطِئنَ كاهِلا   نَحـنُ جَلَبنا القُـرَّحَ القَوافِلا
و...

(امرؤالقيس، لاتا: ۱۳۴)

ويهجو لبيد بن ربيعه فى رجز ضمرة بن جابر الذى كان من أشراف بنو نشهل عندما كان أسيرا فى يد طائفة بنى كلاب، بألفاظ قبيحة ويقول:

يا ضَمرَ يا عَبـدَ بَنى كِلابِ   يا وَرلاً أُلقِـىَ فـى سَـرابِ
أَكانَ هَـذا أَوَّلَ الثَـوابِ   لا يَعلَقَنـكُـم ظُفُـرى وَنابى
إنّى إذا عاقَبْـتُ ذوعِقابِ   بِـصـارِمِ مُـذَكَّـرِ الـذُبابِ

(لبيد بن ربيعة، ۱۹۹۳م: ۵۸)

أى: يا ضمر الذى أنت عبد بنى كلاب، يا وَرلاً رميت فى المياه النتنة، هل هذا أول حسنك؟ أنت دنى إلى مرتبة لا تجدر أن أشير بيدى إليك وأتكلم حولك، أنا الآن بواسطة سيفى الصارم أجازيك كما أجازى الذباب.

وينشد في رثاء أخيه:

إنـعَ الكَريـمَ لِلكَريـم أَربَـدا　　　إنـعَ الرَئيـسَ وَاللَطيـفَ كَبدا
يُحذي وَيُعطـي مالَـهُ لِيُحمَدا　　　أُدمـاً يُشَـبَّهنَ صُـواراً أَبَّـدا
السـابِلُ الفَضـلِ إِذا مـا عُدِّدا　　　وَيَمـلأُ الجَفنَـةَ مَـلأً مَـدَدا

(المصدر نفسه: ٦٣)

أي: قل حول أربد الكريم إلى الكرماء، وتكلم حول السيد أربد، الشخص الحنون، الذى يبذل أمواله للذكر الحسن، المصلح الذى دوما يشبه الكرماء، الذى بذله دائمى ولايعد، ويملأ عيون الآخرين.

والنابغة الذبياني يمدح نفسه بهذه الصورة:

نَفسُ عِصامٍ سَـوَّدَت عِصاما　　　وَعَلَّمَتـهُ الكَـرَّ وَالإِقدامـا
وَصَيَّرَتـهُ مَلِـكاً هُمامـا　　　حَتّـى عَلا وَجـاوَزَ الأَقواما

(النابغة الذبياني، ١٩٩١م: ١٥٨)

أي: هذا روح عصام الذى جعله أسود الوجه، وعلمه الهجوم في الحرب وكيفية المناضلة، وجعل منه ملكا كبير الشأن، إلى مدى يعلو كل يوم ويسود على سائر الأقوام.

وكما أشرنا آنفا غيرت مفاهيم الرجز بواسطة الإسلام تغييرا عظيما. تقول رجاء الجوهري في هذا الشأن: «وهكَذا تَمَخَّضَ رَجَزُ الحَماسَة الجاهِليَة عَن رَجَزِ الجهادِ في صَدرِ الاسلامِ مَعَ اختِلافٍ فِي دَواعِي استِعمالِهِ، فَالأَوَّلُ كانَ يَقُومُ عَلى إِثارَهِ النَعَراتِ الجاهِلِيَة وَالدَعوَة إلى الأخذِ بِالثَّأرِ وَالانتِقام، أَمَّا الثّانِي فَقَد دَعاهُم إِلَيهِ داعِي الإِسلامِ وَحَبّ نُصرَتَه وَالرَغبَة وَالاستِشهادَ فِي سَبيلِ اللهِ ونُصرة هذا الدّينِ الحَقِّ.» (الجوهري، لاتا: ٤٢)

ب. أراجيز بدر وأحد وخندق

بعد فحص كثير في الكتب التاريخية مثل: الكامل، والمغازي، وتاريخ اليعقوبي،

وتاريخ الطبرى، وتاريخ الإسلام، وكتاب البداية والنهاية، وجدنا أن هناک عددا قليلا من الأراجيز التى لايمكن قياسها بالحجم الكبير من أراجيز عاشورا. ونحن نذكر قدر الحاجة بعض هذه الأراجيز.

١. الأراجيز التى أنشدت فى غزوة بدر (البدر العظمى) فى السنة الثانية من الهجرة:

رجز عمير بن حداد فى أثناء الحرب:

رَكضاً إلَى اللهِ بغَيرِ زادِ   الا التُقى وَعَمَلِ المعادِ
والصَّبرُ فِى اللهِ عَلَى الجِهادِ   وكُلُّ زادٍ عُرضَه النَّفادِ
غيرَ التُّقى والبِرِّ والرَّشادِ

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ٢٧٧/٣)

والرجز الآخر لمجذر بن زياد بعد قتله أبا البخترى بعد أن نهى رسول الله (ص) المسلمين عن قتله:

امّا جَهِلت اَو نَسيت نَسَبِى   فأثبِتَ النِّسبَةَ انّى مِن بَلى
اَلطّاعِنينَ بِرِماحِ اليَزَنِى   وَالطّاعِنِينَ الكَبشِ حَتّى يَنحَنِى
بَشِّر بيُتم مَن اَبُوهُ البُختَرى   اَو بَشِّرن بِمثلِها مِنّى بَنِى
اَنا الّذى يُقالُ اَصلِى مِن بَلى   اَطعَنَ بِالصَّعدَهِ حَتّى تَنثَنِى
واَعبَطُ القَرنَ بِعُصبِ مَشرَفى   اَرزَمَ لِلمَوتِ كَارزامِ المَرى

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ٢٨٥/٣)

أى: إن لم تعلم أو نسيت نسبى، إن نسبى بنفسه سوف يقول لک: أنى من قوم بلى، ذلک القوم الذى يقتل أعداءه برماح يزنى، وذلک القوم الذى يسقط على الأرض الكبش الكبير، قولوا لابن البخترى أنه عن قريب يصبح يتيما، أو قولوا هذا الخبر لأولادى ولا أخاف، أنا الذى أقول أصلى من قوم بلى، وأقتل صعدة بضربات رمحى، وأكسر القرون بحد سيفى، أنى أصيح على الموت كإنسان حائر. وليس له مفر إلا أن يسلم نفسه إلى الموت.

ومن الواضح أنه لايرى أثر من المفاهيم الإسلامية فى هذا الرجز، إلا أن الراجز

کان شخصا مسلما.

عندما کانوا یأتون بأسری بدر إلی المدینة رجز راجز باسم عدی بن أبو زغباء:

أَقِـم لَهـا صُدُورَها یا بَسـبَس لیسَ بِـذِی الطَّلحِ لَهـا مُعَرَّس
وَلا بِصَحـراءَ عَمـرؤ مُحبَـس إنَّ مَطایـا القَـومِ لا تُحَبَّـس
فَحَمَلَهـا عَلَی الطَّریـقِ اَکیَس قَـد نَصَـرَ اللهُ وفَـرَ الأخنَـس

(ابن کثیر، ۱۹۸۶م: ۳۰۵/۳؛ الواقدی، ۱۹۸۹م: ۴۵/۱)

أی: أیها البراری الواسعة، هیأ له قلبک، لأنه علی أولیاء طلح أن یعلموا أنه لایری عروسا لنفسه، وما رأی إلی الآن أحد ملکا محبوسا فی الصحراء، اعلموا أنه لا یمکن حبس قیم قوم، لکن تضییعه نوع من الفطانة، إن الله سوف ینصرنا.

ولانری فی هذا الرجز شیئا من الإسلامیة إلا لفظة واحدة من المظاهر الإسلامیة وهی لفظة «الله» الشریفة.

۲. الأراجیز المنشدة فی غزوة أحد فی شهر شوال فی السنة الثالثة للهجرة:

یعطی الرسول الأعظم (ص) سیفا إلی أبی دجانة الأنصاری، وبعد قتال شدید ینشد:

اَنـا الَّـذی عاهَدَنـی خَلیلـی وَنَحـنُ بِالسَّـفحِ لَـدَی النَّخیلِ
اَن لا اَقـومَ الدَّهرَ فـی الکُیولِ اَضـرِبُ بِسـیفِ اللهِ وَالرَّسُـولِ

(ابن کثیر، ۱۹۸۶م: ۱۶/۴؛ الطبری، ۱۹۶۷م: ۵۳۳/۲)

أی: أنا الذی عاهدنی الرب، ونحن معروفون بالکرم، إننی لست کباقی الناس البخلاء الذین یتفکرون فی الکیل والمکیال، وإننی أقاتل بسیف الله ونبیه.

عندما یقتل حمزة بن عبد المطلب أحد مقاتلی المشرکین باسم عثمان بن أبی طلحة یرتجز ویقول:

إنَّ عَلـی أهلِ اللِـواءِ حَقّاً أن یَخضَبُوا الصَّعدهَ أو تَندَّقاً

(ابن کثیر، ۱۹۸۶م: ۱۷/۴؛ الواقدی، ۱۹۸۹م: ۲۲۶/۱)

أی: إن لنا حقا علی أهل اللواء، إلی أن أقتل قبیلة صعدة وتندق.

وترتجز هند علی صخرة بعد أن جعل المسلمون جبل أحد ملجئا لأنفسهم:

نَحـنُ جَزَينـا كـم بِيَـومِ بَـدرِ وَالحَربُ بَعدَ الحَربِ ذاتَ سِـعرِ
مـا كان لِـي عَن عَتبَـهِ مِن صَبرِ وَلا اَخِـي وَعَمِّـهِ وَبَكـرِ
شَـفَيتُ نَفسِـي وَقَضَيـتُ نذرِي شَـفَيتُ وَحشِـيّ غَليلَ صَدرِي
فَشُـكرُ وَحشـيٍ عَلـى عُمرِى حَتّـى تَـرُمَّ اَعظُمِي فِـي قَبرِى

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ٣٧/٤)

أي: نحن أعطينا جزاءكم يوم بدر، والحرب بعد الحرب ذات قيمة، ولاأستطيع التحمل بعد عتبة، ولاأستطيع التحمل كذلک بعد أخي وعمي ولا بعد بكر، إني جعلت نفسي هادئا حتى أؤدّى نذرى، وأنني أشفى غليل صدرى، والشكر لهذا الغليان إلى نهاية عمري، عندما تنخر عظامي في قبري.

ثم أجابتها هند بن أثاث بن عباد بن مطلب هكذا:

خَزَيـتُ فِـي بَـدرٍ وَبَعـدَ بَدرِ يـا بِنـتَ وَقّـاعٍ عَظيـمَ الكُفرِ
صَبَّحَـکِ اللهُ غَـداةَ الفَجـرِ وَلا اَخِـي وَعَمِّـهِ وَبَكـرِ
شَـفَيتُ نَفسِـي وَقَضَيتُ نَذرِي مِـنَ الهاشِـميينَ الطِّـوالَ الزَّهرِ
بِـكُلِّ قَطّـاعٍ حِسامٍ يَفرِي حَمـزَهَ لِيثِى وَعَلـيّ صَقـرِى
اِذ رامَ شَـيبٌ وأبُـوکَ غَـدرِى فَخَضَّبـا مِنـهُ ضَواحِـي النَّحرِ
وَنَـذرُکَ السُّـوءُ فَشَـرُّ نَـذرِ

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ٣٨/٤)

أي: يا هند ذللت في حرب بدر وبعدها، يا بنت كبير الكفار، والله يجعلک حيا عند الصباح، وأنني لاأفكر بأخي ولا عمي ولا بكر، أني شفيت نفسي وأديت نذرى، حول العترة الهاشمية التي لها وجوه مشرقة، وأقسم بكل سيف قاطع للعروق، أن حمزة أسدى وعلي صقرى، عندما تكون عند فتى عربي الفتوة في حين أبوک يخادعني، إذن علينا أن نصبغ وبر الآبال بدمه، وهذا نذرک وشر النذور.

هذا الرجز كذلک يفتقد للمعاني الإسلامية وفقط تجيب على هجو المرتجزة. وكليا أن الأراجيز البدرية كذلک لايمكن توصيفها بوصف الإسلامية.

٣. الأراجيز المنشدة فی غزوة خندق فی السنة الخامسة للهجرة:

يری الرسول الأعظم (ص) المهاجرين والأنصار فی حال الجوع والتعب فی صباح بارد وهم مشغولون بحفر الخندق. ثم يدعوهم هكذا: «اللَّهُمَّ إنَّ العَيشَ عَيشُ الآخِرَة، فاغفِرِ الأَنصارَ والمهاجِرَةَ.» ثم يجيبه المسلمون:

نَحنُ الَّذينَ بَايَعُوا مُحَمَّدا عَلَى الجِهادِ ما بَقِينا اَبَداً

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ٩٥/٤؛ الواقدی، ١٩٨٩م: ٤٥٣/٢؛ الذهبی، ١٩٩٣م: ٢٩٨/٢)

وروی أيضا أن النبی (ص) كان يقرأ رجز عبدالله بن رواحه حين حفره الخندق:

وَاللهِ لَولا اللهُ ما اهتَدَينا وَلا تَصَدَّقنا وَلا صَلَّينا
فَانزِلَنَ سَكينَةَ عَلَينا وَثَبِّتَ الاَقدامَ اِن لاقَينا
اِنَّ الاُلی قَد بَغَوا عَلَينا اِذا اَرادُوا فِتنَة اَبينا

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ٩٦/٤؛ الواقدی، ١٩٨٩م: ٤٤٩/٢؛ الذهبی، ١٩٩٣م: ٢٩٨/٢)

أی: أقسم بالله لو لم يكن الله يهدينا، لم يكن يؤيدنا ويصلی علينا ولم يكن يرسل علينا الهدوء ولم يكن يثبت أقدامنا، لكانوا يبغون علينا عند بغيهم علی آبائنا.

وكذلك نقل أنه (ص) كان يقرأ هكذا:

بِسمِ اللهِ وَبِه هَدَينا وَلَوعَبَدنا غَيرَهُ شَقَينا
يا حَبَّذا رَبّاً وحَبَّ ديناً

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ٩٧/٤)

خرج نوفل بن عبدالله المخزومی من جيش المشركين إلی القتال وطلب المبارز، عندئذ خرج زبير بن عوام من جيش المشركين لقتاله وقتله بضربة سيفه بحيث انكسر سيفه. ثم رجع قارئا:

إنّی امرُؤٌ أَحمی وأَحتَمی عَنِ النَّبِی المُصطَفی الأُمّی

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ١٠٧/٤)

بعد أن طلب عمرو بن عبدودّ المبارز فی دفعات قال: «أَلا رَجُلٌ يَبرُزُ؟ فَجَعَلَ يُؤَنِّبُهُم ويَقُولُ: أَينَ جَنَّتُكُمُ الَّتِی تَزعُمُونَ أَنَّهُ مَن قُتِلَ مِنكُم دَخَلَها أَفَلا تُبرِزُونَ إِلَيَّ رَجُلاً؟»

فهكذا يقول:

وَلَقَـد بُححـتُ مِـنَ النِّداءِ　　لِجَمعِهِـم هَـل مِـن مُبارِزِ
وَوَقَفـتُ إذ جَبُنَ المشَـجَّعُ　　مَوقِـفُ القَـرنِ المناجِـزِ
وَلِـذاکَ اِنّـی لَـم أَزَل　　مُتَسَـرِّعاً قَبـلَ الهُزاهِـزِ
أَنَّ الشُّـجاعَةَ فِـی الفَتـی　　والجُودُ مِـن خَیـرِ الغَرائِزِ

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ١٠٦/٤؛ الواقدی، ١٩٨٩م: ٤٧٠/٢)

أی: لكثرة صراخی تألمت حنجرتی، ولأنی طلبت المبارز مرات، وأنا قائم كالقرن عندما يشتد الحرب، عندما أری المحرضين إلی القتال خائفين، لهذا السبب أنا ما زلت مشتاقا إلی الحرب والقتال قبل أن يأتی وقت الهزيمة، والشجاعة فی الواقع من علامات الفتی، وكذلک الجود هو من أهم الغرائز.

ثم استجاز علی (ع) النبی (ص) بإصرار كثير:

لا تَعجَلَـن فَقَـد أَتـاکَ　　مُجیبُ صَوتِکَ غَیرَ عاجِزِ
فـی نِیَّـهٍ وَبَصیـرَهٍ　　وَالصِّدقُ مَنجِـی کُلُّ فائِزِ
اِنّـی لَأَرجُـو أَن أُقیـمَ　　عَلَیـکَ نائِحَـهُ الجَنائِـزِ
مِـن ضَربَـهٍ نَجـلاءِ　　یَبقی ذِکرُها عِنـدَ الهُزاهِزِ

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ١٠٦/٤)

تنقل عائشة أن سعد بن معاذ كان يرتجز هكذا:

لَبِّث قَلیلاً یَشهَدُ الهَیجا جَمَل　　لا بَأسَ بِالمَوتِ إذا حانَ الأجَل

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ١٠٨/٤؛ الواقدی، ١٩٨٩م: ٤٦٩/٢؛ الذهبی، ١٩٩٣م: ٢٩١/٢)

ج. أراجيز صفين:

إن الأراجيز التی أنشدت فی وقعة صفين كثيرة جدا ونحن نكتفی بذكر جزء منها يتضمن مضامين متفاوتة رغم أن بعضها كذلک أنشدت فی جواب رجز آخر من العدو مثل ما ارتجز به عمرو بن عاص فی اليوم الأول من الحرب:

لا تأمَنّا بعدَها أَبا حَسَنِ إنّا نَمُرُّ الحَربَ إمرارَ الرَّسَنِ
لَتُصبِحُنَّ مِثلَها أُمَّ لَبَنِ طاحِنَةٌ تَدُقُّكُم دَقَّ الحَفَنِ

وأجابه شاعر من العراق:

أَلا أُحذِروا فِي حَربِكُم أَبا الحَسَنِ لَيثاً أَبا شِبلَينِ مَحذُوراً فَطِنِ
يَدُقُّكُم دَقَّ المَهارِيسَ الطَّحَنِ لَتَغبُنُنَّ يا جاهِلاً أَيَّ غَبنِ
حَتّى تَعُضَّ الكَفَّ أَو تَقرَعُ السِّنَّ ندامَةَ أَن فاتَكُم عَدلُ السُّنَنِ

(المنقرى، ١٣٨٢ش: ٢٤٢)

أي: أنا أحذركم في أن لاتقاتلوا أب أسدين الذي هو فطن. الذي يطحنكم كما يطحن القمح في المطحن. لولا تعلمون هذا فاعلموا أنكم غدرتم. بحيث سوف تعضون أيديكم لفقدكم السنن العادلة.

وقد نرى بين هذه الأراجيز الهجو، كما نرى أن مجزاة بن ثور - بعد أن تهجم قبيلة ربيعة على عسكر الشاميين وينهزم العسكر - يرتجز:

أَضرِبُهُم وَلا أَرى مُعاوِيَة الأَبرَجَ العَينِ العَظِيمِ الحاوِيَة
هَوَت بِهِ فِي النّارِ أُمٌّ هاوِيَة جاوَرَهُ فِيها كِلابٌ عاوِيَة

(المصدر نفسه: ٣٠٥)

يعني: أنا أقاتلهم لكنني لا أرى بينهم معاوية القبيح، الذي سوف يسقط في الجحيم، ويجاور الكلاب الوحشية.

والنقطة البارزة في هذا الحرب أنه في الأراجيز الموجودة من هذه الوقعة تسود العلاقات القبائلية على باقي المعاني. على سبيل المثال نلتفت إلى هذه الأرجوزة:

قَد ضارَبَت فِي حَربِها هَوازِنٌ أُولاكَ قَومٌ لَهُم مَحاسِنٌ

(المصدر نفسه: ٣١٢)

يعني: هو قتله بضربته أحدا من قبيلة هوازن، القبيلة التي كانت مشهورة بالسيرة الحسنة.

قَد حافَظَت فِي حَربِها بَنُو أَسَد ما مِثلُها تَحتَ العَجاجِ مِن أَحَدِ
أَقرَبُ مِن يَمَن وَأَنأى مِن نَكَدِ كَأَنَّنا رُكنا ثَبِيرَ أَو أُحُدِ

لَسـنا بأَوباش وَلا بيضَ البَلدِ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ لكنَّـا المحَّـة مِـن وُلـدِ مَعَدِ
كنتَ تَرانا فِى العِجاجِ كَالأَسَدِ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ يالَيتَ رُوحِى قَدنَأى عَنِ الجَسَدِ

(المصدر نفسه: ٣١١)

يعنى: أن بنى أسد دافعت فى الحرب عن نفسها، لكن لاتجد مثلهم تحت غبار الحرب، إنهم أقرب إلى اليمن وأبعد عن الشقاوة، كأننا قائمون مثل جبل ثبير وأحد، نحن لسنا كالأوباش نمن الناس – يعنى مثل أعدائنا-، بل نحن النخبة من أبناء معد، وكنت ترينا فى شدائد الحرب مثل الأسود ، يا ليت روحى يخرج من الجسم وأموت فى الحرب.

ومما يجدر الإشارة إليه هو أنّ العصبية القبلية قليلة فى الأراجيز الموجودة فى وقعة كربلاء، وأنّ الراجز لايغفل عن ذكر الله حينما يثير العصبية القومية:

قَد صابَرتُ فِى حَربِها كَنانَه ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ وَاللهُ يُجزيهـا بِهـا جَنانَـه

(المصدر نفسه: ٣١٠)

قَد سارَعَت فِى نَصرِها رَبيعَه ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ فِى الحَقِّ وَالحَقِّ لَهُم شَريعَه

(المصدر نفسه: ٢٩٩)

يذكر الدكتور عدنان محمد أحمد فى مقالة بعنوان الشعر فى موقعة صفين: «ويُمكِنُ أن نُلاحِظَ فِى هذه الأَرجازِ أَنَّ قائليها، برغم اهتِمامِهم بتَحريضِ المقاتِلينَ مِن خِلالِ إثارهِ الحَميّةِ القَبليةِ لدَيهِم، لَم يَغفُلوا أَهمّيَّةَ الاستِفادةِ مِنَ النَّزعَةِ الدّينيةِ، وكانَ طَبيعيّاً أَن تَختَلِطَ فِى الأَذهانِ الحَميّةِ الجاهِليةِ القَبليةِ وَالنَّزعَةِ الدّينيّة، وَقَد تَلاقَتا، أَو تَوافَتا، فى بَؤرَةِ تَجَمَّعَت فيها شَتّى المؤَثِّرات مِمّا خالَجَ ضَمائرَ النّاسِ فِى هذا الجانِبِ أَو ذاكَ.» (عدنان محمد، ٢٠٠٥م: ٣٢١)

والشىء الآخر الذى نراه فى هذه الأراجيز هو، الحماية عن على (ع) والدفاع عن الحق. خاصة فى أراجيز عمار ياسر:

كَلّا وربَّ البَيتِ لا أَبرحُ أَجى ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ حَتّى أَموتَ أَو أَرى ما أَشتَهى
أَنا مَـع الحقِ أُحامى عَن علىِ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ صِهر النَّبى ذِى الأَماناتِ الوَفى

نَقتُـلُ أَعـداءَهُ وينصُرُنا العَلی　　ونَقطَعُ الهـامَّ بِحَدِّ المشـرفی
واللهُ يَنصُرُنـا عَلـی مَن يَبتَغی　　ظُلمـاً عَلَينا جاهِـداً ما يَأتَلی

(المصدر نفسه: ۳۴۳)

نَحـنُ ضَرَبناكُم علـی تنزيلِهِ　　فَاليـومَ نَضرِبُكُم عَلـی تَأويلِهِ
ضَرباً يُزيـلُ الهامَّ عَـن مَقيلِه　　ويُذهَـلُ الخَليـلُ عَـن خَليلِه

(المصدر نفسه:۳۴۱)

أو أراجيز جندب بن زهير:

هـذا عَلـیٌّ وَالهُـدی حَقّـاً مَعَه　　يـا رَبِّ فَاحفَظـهُ ولا تَضيعَـه
فَإِنَّـهُ يَخشـاکَ رَبّـی فَارفَعَـه　　نَحـنُ نَصَرنـاهُ عَلی مَـن نازَعَه
صِهرُ النَّبِـیّ المصطَفی قَد طاوَعَه　　أَولُ مَـن بايَعَـهُ وتابَعَـهُ

(المصدر نفسه: ۳۹۸)

لكن علينا أن لانغفل عن أنه هناك عدد مشهود من الأراجيز التی فيها الصبغة الجاهلية، مثلا عندما يهجم جيش عراق علی جيش الشام يرتجز أحدهم قائلا:

سـائِل حَبيبَـةَ مَعبَدٍ عَـن بَعلِها　　وحَليلَـةَ اللَّخمِـی وابـنَ كِلاعِ
وَاسـأَل عَـدُو اللهِ عَـن أَرماحِنا　　لَمّـا ثَـوَی مُتَجَـدِّلاً بِالقـاعِ
وَاسـأَل مُعاوِيَـةَ المُوَلّـی هارِباً　　والخَيلَ تَعـدُو وهِیَ جَدّ سُـراعِ
مـا ذا يُخَبِّـرُکَ المخَبِّـرُ صادِقاً　　عَنّـا وعَنهُـم عِنـدَ كُلِّ دِفـاعِ
إن يُصَدِّقُـوکَ يُخَبِّـرُوکَ بِأَنَّنـا　　أَهـلُ النَّدی مُستَسـمِعُوا لِلدّاعی
نَدعُوا إِلَی التَّقـوی وَنَرعی أَهلَها　　بِرِعايَـةِ المَأمُـونِ لا المضيـاعِ
وَنَسُـنُّ لِلأَعـداءِ كُلَّ مُثَقَّـفٍ　　لَـدُنٍ وكُلَّ مُهَنَّـدٍ قَطّـاعِ

(ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۲۳/۳؛ المنقری، ۱۳۸۲ش: ۳۸۰)

أی: إسأل حبيبة المعبد عن بعلها، واسأل حول المرأة اللخمية التی هی من بنات كلاب، واسأل أعداء الله حول أرماحنا، عندما مهيئة للقتال، واسأل معاوية الخائف الذی هرب عن ساحة القتال، الذی يركض والجيش خلفه، ماذا قال ذلک المنبیء

الصادق حولنا وحولهم، لو يكن صادقا لقد قال لک أننا أهل القتال ونستمع للداعی إلی الحرب، نحن ندعو إلی التقوی ونراعی أهله، رعاية مطمئنة، وندخل أرماحنا فی أجساد أعدائنا.

د. دراسة مفهومية فی أراجيز عاشوراء

إنّ الأراجيز التی أنشدها أصحاب الإمام الحسين(ع) فی يوم عاشورا كانت تتضمن معان مختلفة، منها:

١. الأراجيز حول التعرف علی الإمام الحسين (ع)

إنّ الإشارة إلی مقام سيد الشهداء ومكانته (ع) وذكر قرابته النسبية إلی النبی الأعظم (ص) كان أحد الموضوعات المهمة التی تناوله أصحاب الإمام (ع) فی أراجيزهم الحماسية. وتكمن أهمية هذه الأراجيز فی أنها تُعدّ تذكارا وتنبيها لإيقاظ جيش عمر بن سعد الذين كأنهم قد نسوا فی وجه من يقاتلون، وكأنهم لم يكونوا يعلمون أنهم يريدون قتل أی شخصية، النقطة التی يشير إليها سيد الشهداء (ع) بنفسه فی بيانه هذا:

«فَانسِبوُنِی فَانظُرُوا مَن أنا، ثُمَّ ارجِعُوا إلی أنفُسِكُم وعاتِبُوها، فَانظُرُوا، هَل يَحِلُّ لَكُم قَتلِی وانتِهاکُ حُرمَتِی؟ أَلَستُ ابنَ بِنتِ نَبِيِّكُم (ص) وابنَ وَصِيِّه وابن عَمِّه، وأوَّل المُؤمِنِينَ بِاللهِ والمصَدِّقَ لِرَسُولِه بِما جاءَ بِه مِن عِندِ رَبِّه! أو لَيسَ حَمزَةُ سَيِّدُ الشُّهَداءِ عَمَّ أَبِی! أولَيسَ جَعفَرٌ الشَّهيدُ الطَّيّارُ ذُوالجَناحَينِ عَمّی! أو لَم يَبلُغكُم قَولٌ مُستَفيضٌ فيكُم إنَّ رَسُولَ اللهِ (ص) قالَ لِی ولِأَخِی: هذانِ سَيِّدا شَبابِ أَهلِ الجَنَّهِ!» (الطبری، ۱۹۶۷م: ۴۲۵/۵)

ومن أمتن هذه الأراجيز هو رجز حجاج بن مسروق، مؤذن الإمام الحسين(ع):

أَقـدِمُ حُسَـيناً هادِيـاً مَهدِياً ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ اليَـومَ نَلقـی جَـدَّکَ النَّبِيّـا
ثُـمَّ أَبـاکَ ذَا النَّـدی عَلِيّـاً ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ‏ ذاکَ الَّـذِی نَعرِفُـهُ وَصِيّـاً

(ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۳/۴؛ المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۲۵/۴۵؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۹/۵)

والمثال الآخر هو رجز سعيد بن عبد الله حنفی الذی يقول فی أرجوزته:

أَقدَم حُسَـين اليَومَ تَلقَى أَحمدا　　وَشَـيخَکَ الحِبرَ عَليّـاً ذَا النَّدا
وَحَسَـناً کَالبَدرِ وافِی الأسـعَدا　　وَعَمَّـکَ القَومِ الهُمامِ الأَرشَـدا
حَمـزَةَ لَيـثَ اللهِ يـدُعـى　　و ذا الجَنـاحَينِ تَبـوَأُ مَـقعَدا

(المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۲۶/۴۵؛ ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۳/۴؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۹/۵)

والأمر الذی هو جدير بالذکر أننا نری أن الراجزين فی هذه الأرجوزات خرجوا من الموضوعات المتعارفة فی الرجز مثل شجاعة الراجز أو قبيلته أو هجو العدو و... و يذکرون فقط عظمة عترة النبی(ص) وأهل بيته (ع).

٢. الدفاع عن أهل البيت(ع)

من أحسن الأراجيز المنشدة فی هذا الموضوع نستطيع أن نذکر رجز (جون) مولی أبی ذر الغفاری:

کَيفَ يَرى الكُفّارُ ضَربَ الأَسوَدِ　　بالسَّـيفِ ضَرباً عَن بَنى مُحَمَّدِ
أَذُبُّ عَنهُـم بِاللِّسـانِ واليَـدِ　　أَرجُـو بِـهِ الجَنَّةَ يَـومَ المورِدِ

(المجلسی،۱۴۰۴ق: ۲۲/۴۵؛ ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۳/۴؛ البلاذری، ۱۹۹۶م: ۱۹۶/۳؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۸/۵)

قد يری هذا الموضوع فی أراجيز الکثير من أصحاب الإمام (ع) لکن هنا يشکّل المفهوم الأصلی للرجز. بعبارة أخری، کان قصد جميع أنصار أبی عبدالله (ع) الدفاع عنه وهذا أمر لايشک فيه أحد. يعتبر رجز حرّ بن يزيد رياحی نموذجا لهذا المعنی:

إِنِّی أَنا الحُـرُّ وَمأوَى الضَّيفِ　　أَضرِبُ فِی أَعناقِکُم بِالسَّيفِ
عَن خَيرِ مَن حَلَّ بِأَرضِ الخَيفِ　　أَضرِبُکُـم وَلا أَرى مِن حَيفِ

(المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۳۱۹/۴۴ و۱۴/۴۵؛ الشيخ الصدوق، ۱۴۰۴ق: ۱۵۹؛ القتال، لاتا: ۱۸۶/۱؛ ابن شهرآشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۰/۴؛ البلاذری، ۱۹۹۶م: ۱۵۹/۳؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۱/۵)

۳. مذمة الأعداء

إنّ الموضوع الآخر الذی ارتجز حوله أصحاب سید الشهداء (ع) هو مذمة الأعداء وانتسابهم إلی الکفر والفسق. کما یرتجز محمد بن عبدالله بن جعفر بن أبی‌طالب (ع) عندما یرید الذهاب إلی المعرکة:

نَشکُوا إلَی اللهِ مِنَ العُدوانِ قِتالَ قَومٍ فِی الرَّدی عَمیانِ
قَد تَرَکُوا مَعالِمَ القُرآنِ ومُحکَمَ التَّرتیلِ والتِّبیانِ

(ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۶/۴؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۱۱/۵)

کذلک نستطیع أن نشیر إلی رجز عمر بن علی بن أبی‌طالب(ع) فی هذا الموضوع الذی یرتجز بعد أن یستشهد أخوه أبوبکر بن علی(ع) علی ید زحر بن بدر نخعی:

أضرِبُکُم وَلا أَری فیکُم زَحَر ذاکَ الشَّقیَّ بِالنَّبِیِّ قَد کَفَر
یا زَحَر یا زَحَر تُدانُ مِن عُمَر لَعَلَّکَ الیَومَ تَبُوأُ مِن سَقَر
شَرَّ مَکانٍ فِی حَریقٍ وسَعَر لأنَّکَ الجاحِدَ یا شَرَّ البَشَر

(المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۳۷/۴۵؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۱۳/۵)

۴. طلب المبارز

لانری تفاوتا جازما فی هذا الشأن بین أراجیز عاشوراء وأراجیز العصر الجاهلی إلا أنه لابد لنا أن نعترف بأن النیة فی أراجیز عاشورا لاینحصر فی بیان شجاعة الشخص فحسب بل إن الراجز فی کربلاء یرید أن یدافع عن عقائده وعن إمامه، إذن هناک بون شاسع بین داعی الراجز فی کربلاء فی ارتجازه بأراجیز محتویة علی شجاعته وبین الراجز فی العصر الجاهلی الذی کان یرید من ذکر شجاعته إلقاء الرعب فی قلب عدوه والتفاخر بنفسه فحسب.

إذن علینا أن نعرف أن غالب الأراجیز فی العصر الجاهلی أنشدت فی حال التساوی فی احتمال غلبة کل فریق علی الآخر، والراجز کان یرتجز بواسطة الاطمئنان إلی قومه وعشیرته خلافا لراجزی کربلاء الذین کانوا یعلمون نهایة أمرهم وهی الشهادة. نذکر

مثالا لتوضیح الأمر:

یرتجز أحد موالی الإمام (ع) بعد أن أرادَ الذهاب إلی معرکة القتال:

البَحرُ مِن طَعنِی وَضَربِی یصطَلِی ... وَالجَو مِن نُبلِی وَسَهمِی یَمتَلِی

إذا حُسامِی عَن یَمینِی ینجَلِی ... یَنشَقُّ قَلبُ الحاسِـدِ المبَجَّلِ

(المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۳۰/۴۵؛ ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۴/۴۰)

ویرتجز عبدالله بن الحسن (ع):

إن تَنکرُونِـی فَأَنا ابنُ حَیدَرَة ... ضَرغامُ آجام ولَیث قَسـوَرة

عَلَی الأَعادِی مِثل ُریحِ صَرصَرة ... أَکیلُکُم بِالسَّیفِ کَیلَ السَّندَرَة

(المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۴۲/۴۵؛ ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۹/۴)

کما أنه نقل حول حرّ بن یزید ریاحی بأنه عندما عقروا حصانه فی المعرکة، نزل منه وارتجز کلیث هزبر:

إن تَعقَرُونِـی فَأَنـا ابنُ الحُرِّ ... أَشـجَعُ مَـن ذَی لَبـدِ هُزَبر

ولَسـتُ بِالجِبانِ عِنـدَ الکَرِّ ... لکِنَّـی الوَقّـافُ عِنـدَ الفَـرِّ

(ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۲/۵؛ المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۱۴/۴۵؛ ابن کثیر، ۱۹۸۶م: ۱۸۲/۸؛ الطبری، ۱۹۶۷م: ۴۳۷/۵)

وهکذا یرتجز إبراهیم بن حصین الأسدی:

أَضرِبُ مِنکُم مَفصَلاً وساقاً ... لِیُهـرِقَ الیَومَ دَمِـی إهراقا

ویَرزُقُ المَوتَ أَبُو إِسـحاقا ... أعنی بَنی الفاجِرَةِ الفُسّـاقا

(ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۵/۴؛ سپهر، لاتا: ۲۶۴/۶)

۵. الاشتیاق إلی الاستشهاد فی سبیل الله واستقبال الموت

هذا المفهوم من المفاهیم الشائعة فی أراجیز کربلاء. والراجز فی هذه الأراجیز یتکلم حول مبارزة الأعداء والافتخارات القومیة فی سبیل الدین وشوقه إلی لقاء الله والاستشهاد فی سبیله وفی سبیل الدفاع عن ذریة رسول الله(ص).... ومن أجمل هذه

الأراجيز ما ارتجز به عمرو بن خالد الأزدي:

إِلَیکَ یـا نَفسُ إلَـی الرَّحمنِ تَمضیـنَ بِالـرُّوحِ والرَّیحـانِ
الیَـومَ تَجزینَ عَلی الإحسـانِ قَـد کانَ مِنـکَ غابِـر الزَّمانِ
ما خُطَّ فِی اللَّـوحِ لَدی الدَّیّانِ لا تَجزَعِـی فَـکُلُّ حَـیٍّ فانِ
والصّبرُ أحظـی لَکَ بِالأمانِی یا مَعشَـرَ الأَزدَ بَنِی قَحطانِ

(ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۱/۴؛ المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۱۸/۴۵؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۵/۵؛ البلاذري، ۱۹۹۶م: ۱۹۶/۳)

وبعد استشهاده یأتی ابنه خالد بن عمرو الأزدی ویرتجز فی ساحة القتال:

صَبراً عَلَی المَوتِ بَنِی قَحطانِ کَیما تَکُونُوا فِی رِضَی الرَّحمنِ
ذِی المَجدِ والعِـزَّهِ والبُرهانِ وَذِی العُلی والطَّولِ والإحسانِ
یا أَبَتا قَـد صِرتُ فِی الجَنانِ فِی قَصرِ رَبٍّ حَسَـنَ البُنیانِ

(المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۱۸/۴۵؛ ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۱/۴؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۵/۵)

هـ . أما الأراجیز المنشدة بواسطة جیش عمر بن سعد

لم یذکر فی المصادر الروائیة والتاریخیة، أراجیز کثیرة من جیش عمر بن سعد فی یوم عاشوراء. هناک احتمالان فی سبب هذا الأمر: إما أنه ما نقلها الکتب التاریخیة لأی سبب من الأسباب. والثانی أنهم لم یرتجزوا أصلا. ونحن نختار الاحتمال الثانی إذ إنّ أمراء جیش عمر بن سعد کانوا ینهون الناس من المقابلة وجها للوجه مع أصحاب سید الشهداء (ع).

فیما یلی یرد رجز من حصین بن نمیر ورجز من سنان بن أنس وشعر من بجیر بن أوس لکن الأخیر لیس فی بحر الرجز.

۱. حصین بن نمیر

ورد فی کتاب (ناسخ التواریخ) أن حصین بن نمیر هجم علی حبیب بن مظاهر وقرأ

هذا الرجز:

دونَـــکَ ضَـــربُ السَّـــیفِ یا   وافـــاکَ لَیـــثٌ بَطَـــلٌ نَجیبُ
حَبیبُ فِی کَفِّـــه مُهَنَّدٌ قَضیبُ   کأنَّـــه مِـــن لَمعَـــةٍ حَلیـــبُ

(سپهر، لاتا: ۲۵۶/۶)

۲. سنان بن أنس

وجاء فی کتاب (بحار الأنوار) أن سنان حینما أتی برأس الإمام الحسین (ع) إلی عبید الله بن زیاد قائلاً:

إملأ رِکابی فِضّـــةً وذَهَبا   أنـــا قَتَلتُ المَلِـــکَ المحَجَّبا
قَتَلـــتُ خَیرَ النّـــاسِ أُمّاً وأَبا   وخَیرَهُم إذ یَنسِبُون نَسَبـــا

عندئذ غضب عبید الله من هذا الکلام وقال له: «وَیحَکَ فَإن عَلِمتَ أنَّهُ خَیرَ النّاسِ أباً وأمّاً لِمَ قَتَلتَهُ؟» ویأمر بضرب عنقه. (المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۳۲۲/۴۴؛ ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۱۳/۴؛ القتال، لاتا: ۱۹۰/۱؛ الطبری، ۱۹۶۷م: ۳۹۰/۵)

۳. بجیر بن أوس

ورد فی کتاب (ناسخ التواریخ) أن بجیر بن أوس الذی کان من جیش عمر بن سعد، یقتل أحد أصحاب سید الشهداء (ع) باسم بریر بن خضیر ثم یرتجز:

سَـلِی تُخَبِّرِی عَنّی وأَنتَ ذَمیمَة   غَداة حُسَـینِ والرِّماحُ شَـوارِعُ
أَلَم آتِ أقصی ما کَرِهتُ ولم یَحُل   غَـداة الوَغی وَالرَّوع ما انَا صانعُ
مَعِـی مَزَنِـی لَـم تَخُنـهُ کُعُوبُه   وأَبیَض مَشـحوذُ الغَرارین قاطِعُ
فَجَرَّدتُهُ فِی عُصَبَـةٍ لَیسَ دینُهُم   کَدینِـی وإنِّـی بَعـدَ ذاکَ لَقانعُ
وَقَد صَبَرُوا لِلطَّعنِ والضَّربِ حُسَّرا   وقَد جالَـدُوا لَو أَنَّ ذلـکَ نافعُ
فَأَبلِـغ عُبَیـدَ اللهِ إذ مـا لَقیتَـهُ   بِأَنِّـی مُطیـعٌ لِلخَلیفَـهِ سـامِعُ
قَتَلتُ بُرَیراً ثُمَّ جُلتُ لِهِمَّةٍ   غَداة الوَغی لَمّا دَعا مَن یُقارِعُ

(سپهر، لاتا: ٦/ ٢٥٠؛ المجلسی، ١٤٠٤ق: ١٥/٤٥؛ الطبری، ١٩٦٧م: ٤٣٣/٥)

من خلال ما تقدّم يستنتج أن أراجيز كربلاء يعد مظهرا لتقابل السنن الجاهلية والروحية الإسلامية. وها هنا يقول الإمام علی (ع) لأهل الكوفة: «ألاَ وَإنَّكُمْ قَد نَفَضْتُمْ أيْدِيَكُمْ مِنْ حَبْلِ الطاعَه، وَثَلَمْتُمْ حِصْنَ اللهِ الْمَضْرُوبَ عَلَيْكُمْ، بِأَحْكَامِ الْجَاهِلِيَّه... وَاعْلَمُوا أَنَّكُمْ صِرْتُمْ بَعْدَ الْهِجْرَه أَعْرَاباً، وَبَعْدَ الْمُوَالاَة أحْزَاباً، مَا تَتَعَلَّقُونَ مِنَ الْإسْلاَمِ إلاَّ بِاسْمِهِ، وَلاَ تَعْرِفُونَ مِنَ الْإيمَانِ إلاَّ رَسْمَهُ.» (الإمام علی(ع)، خ١٩٢: ٩٠)

ونستطيع أن نرى ذروة هذا التقابل والرجوع إلی الجاهلية وهب نيران العصبية القومية فی كلمات الإمام الحسين (ع) عندما يخاطبهم الإمام (ع) ويقول: «وَيلَكُم! عَلی مَا تُقاتِلُونِي؟! عَلی حَقٍّ تَرَكتُهُ أَم عَلی سُنَّهٍ غَيَّرتُها أَم عَلی شَرِيعَهٍ بَدَّلتُها؟» وهم أجابوا: «بَل نُقاتِلُکَ بُغضاً مِنّا لِأَبِيکَ وما فَعَلَ بِأَشياخِنا يَومَ بَدرٍ وحُنَينٍ.» (سپهر، لاتا: ٢٨٦/٦)

أدب المقاومة فی كربلاء:

أحدثت واقعة كربلاء ويوم الطفّ حركة شعبية - سياسية بين المسلمين، أدت إلی إسقاط الأمويين، وكذلک أحدث أدب عاشوراء فی الأدب العربی حركة بديعة باسم أدب المقاومة الذی ظهر بصورة الأشعار السياسية فی الدفاع عن أهل البيت (ع). علی سبيل المثال نستطيع أن نشير إلی رجز (سليمان بن صرد) قائد قيام التوابين فی معركة عين الوردة أمام جيش الشام. ورد فی كتاب (الفتوح):

«وَجَعَلَ سُلَيمانُ بنُ صُرَدٍ يُنادِي بِأَعلی صَوتِهِ: يا شيعَةَ آلِ مُحَمَّدٍ! يا مَن يَطلُبُ بِدَمِ الشَّهيدِ ابنِ فاطِمَةَ! أبشِرُوا بِكَرامَةِ اللهِ عَزَّ وَجَلَّ، فَوَاللهِ ما بَينَكُم وبَينَ الشَّهادَةِ ودُخُولِ الجَنَّةِ والرّاحَةِ مِن هذِه الدُّنيا إلّا فِراقُ الأَنفُسِ والتَّوبَةُ والوَفاءُ بِالعَهدِ. ثُمَّ كَسَرَ سُلَيمانُ بنُ صُرَد جَفنَ سَيفِهِ وتَقَدَّمَ نَحو أَهلَ الشّامِ وهُو يَرتَجِزُ ويَقُولُ:

إلَيــکَ رَبِّی تُبتُ مِــن ذُنُوبِی	وَقَد عَلانِی فِی الوَرَی مَشيبِی
فَارحَم عُبَيداً غَيرَ ما تكذيبِی	وَاغفِر ذُنُوبِی سَــيِّدِی وحُوبِی

ثُمَ حَمَلَ ولَم يَزَل يُقاتِلُ حَتّی قَتَلَ مِنهُم جَماعَةَ وقُتِل.» (ابن أعثم، ١٩٩١م: ٢٢٢/٦)

والمثال الآخر هو رجز (عبيد الله بن حر) عندما ندم عن عدم نصرته سيد الشهداء

(ع):

فَيا لَکَ حَسرَةٍ ما دُمتُ حَيّاً   تُرَدِّدُ بَينَ حَلقِی والتَّراقِی
حُسَينٌ حِينَ يَطلُبُ بَذلَ نَصری   عَلی أَهلِ العَداوَةِ والشِّقاقِ
فَما أنسی غَداةَ يَقُولُ حَزَنا   أَتَترُكُنی وَتَدمَعُ لِانطِلاقِ؟
فَلَو فَلَقَ التَّلَهُفُ قَلبَ حَیٍّ   لَهُم القَلبُ مِنّی بِانفِلاقِ

(الدينوری، ١٣٦٨ش: ٢٦٢)

النتيجة

وقد توصلت هذه الدراسة إلى عدّة نتائج من أهمّها:

- بعد دراسة الرجز نستطيع القول بأن معظم الأراجير الجاهلية كانت حول موضوعات نفسانية وأرضية وغير شاملة للقيم الإنسانية؛ بل وفی بعض الأحيان كانت تعتبر بعض الأمور المشتركة بين الإنسان والحيوان أمرا ذا قيمة يجدر التفاخر به مثل التفاخر إلى القتل والنحب والزور والفجور و... وذلک خلافا للأراجيز الموجودة فی العصر الإسلامی التی كانت معظمها حول القيم المتعالية الإنسانية والإلهية مثل التفاخر إلى حماية المظلومين وجلب رضا الله ورسوله وترک بعض اللذات الدنيوية للحصول على الدرجات الأخروية و... لاسيما فی أراجيز عاشوراء التی نعتقد إنها تكون شمس تعالی الرجز فی العصر الإسلامی.

- إن الأراجيز المنشدة فی المعارک الأولى من العصر الإسلامی مثل بدر، وأحد، وخندق، وصفين لا يمكنها أن تكون بصورة كاملة مرآة لتكامل الشعر والتفكر الإسلامی.

- إن أراجيز كربلاء يعدّ نموذجا متكاملا من التعاليم الإسلامية التی تشكّل معانيها الأصلية مفاهيم مثل الشوق إلى الشهادة والدفاع عن أهل البيت والصمود أمام الظلم. كذلک هی تعدّ نموذجا متعاليا من أدب المقاومة الذی استطاع أن يؤثر فی الأدب السياسی الذی ظهر بعده.

- إن أراجيز عاشورا بالمقارنة مع الأراجيز المنشدة من قبل الكوفيين يحتسب كميدان تقابل بين القيم الإسلامية والقيم السائدة فی الساحة الجاهلية، انطلاقا من هذا الموقف نستطيع أن نقارن قيام الإمام حسين(ع) إلى الكوفة بالهجرة النبوية إلى المدينة، فی أن هجرته (ص) كان بقصد بناء الإسلام وهجرة الإمام الحسين (ع) كان بقصد حفظه وإصلاحه.

المصادر والمراجع

الإمام علی بن أبی‌طالب(ع). ۱۴۲۲ق. *نهج البلاغة*. قم: مؤسسة النشر الإسلامی.

ابن أعثم، أحمد الكوفی. ۱۴۱۱ق/۱۹۹۱م. *الفتوح*. تحقيق علی شيری. بيروت: دارالأضواء.

ابن الأثير، علی بن أبی الكرم. ۱۳۸۵ق/۱۹۶۵م. *الكامل فی التاريخ*. بيروت: دار صادر - دار بيروت.

ابن جنی، أبی الفتح عثمان. ۱۴۰۷ق /۱۹۸۷م. *كتاب العروض*. تحقيق: د أحمد فوزی الهيب. الكويت: دار القلم.

ابن شهرآشوب، محمد. ۱۳۷۹ش. *مناقب آل أبی طالب*. قم: مؤسسة العلامة للنشر.

ابن كثير، أبوالفداء إسماعيل بن عمر. ۱۴۰۷ق/ ۱۹۸۶ م. *البداية والنهاية*. بيروت: دار الفكر.

ابن منظور، محمد بن مكرم. لاتا. *لسان العرب*. بيروت: دار صادر.

أبوداود، سليمان بن الأشعث. لاتا. *سنن أبی داود*. تحقيق: محمد محيی الدين عبد الحميد. بيروت: دار الفكر.

امرؤالقيس. لاتا. *الديوان*. تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم. القاهرة: دارالمعارف.

بروكلمان، كارل. لاتا. *تاريخ الأدب العربی*. ترجمه الدكتور عبدالرحيم نجار. قاهرة: دار المعارف.

البلاذری، أحمد بن يحيی بن جابر. ۱۴۱۷ق/۱۹۹۶. *جمل من أنساب الأشراف*. تحقيق سهيل زكار ورياض زركلی. بيروت: دار الفكر.

البيهقی، أبوبكر أحمد بن الحسين بن علی بن موسی. ۱۴۱۴ق/۱۹۹۴م. *سنن البيهقی الكبری*. تحقيق: محمد عبد القادر عطا. مكة المكرمة: مكتبة دار الباز.

الجاحظ، عمرو بن بحر. ۱۹۶۸م. *البيان والتبيين*. تحقيق: المحامی فوزی عطوی. بيروت: دار صعب.

الدينوری، أحمد بن داود. ۱۳۶۸ش. *الأخبار الطوال*. تحقيق عبد المنعم عامر. قم: منشورات الرضی.

الذهبی، محمد بن أحمد. ۱۴۱۳ق/۱۹۹۳م. *تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام*. تحقيق عمر عبد السلام تدمری. بيروت: دار الكتاب العربی.

سپهر، میرزا محمد تقی (لسان الملک). لاتا. *ناسخ التواریخ*. تهران: انتشارات امیرکبیر.

الشیخ الصدوق،١۴٠۴ق. *الأمالی*. قم: المکتبة الإسلامیة.

الطبری، محمد بن جریر. ١٣٨٧ق/١٩۶٧. *تاریخ الأمم والملوک*. تحقیق محمد أبوالفضل إبراهیم. بیروت: دار التراث.

أحمد، عدنان محمد. ٢٠٠۵م. *الشعر فی موقعة صفین*. مجلة جامعة تشرین للدراسات والبحوث العلمیة _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانیة، المجلد ٢٧، العدد١.

عمروبن کلثوم. ١۴۴١ق/١٩٩١م. *الدیوان*. جمعه وحققه وشرحه إمیل بدیع یعقوب. بیروت: دار الکتاب العربی.

القتال، محمد بن الحسن. لاتا. *روضة الواعظین*. قم: دار الرضی.

لبید بن ربیعة. ١۴١۴ق/١٩٩٣م. *الدیوان*. شرح الطوسی. بیروت: دار الکتاب العربی.

مایو، قدری. ١۴٢١ق/٢٠٠٠م. *المعین فی العروض والقافیة*. بیروت: عالم الکتاب.

المجلسی، محمد باقر. ١۴٠۴ق. *بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الائمة الأطهار*. بیروت: مؤسسة الوفاء.

المسعودی، علی بن الحسین بن علی. ١۴٠٩ق. *مروج الذهب ومعادن الجوهر*. تحقیق أسعد داغر. قم: دار الهجرة.

المنقری، نصر بن مزاحم. ١۴٠۴ق. (١٣٨٢ش. افست قم). *وقعة صفین*. تحقیق عبد السلام محمد هارون. القاهرة: المؤسسة العربیة الحدیثة. قم(افست): منشورات مکتبة المرعشی النجفی.

النابغة الذبیانی. ١۴۴١ق/١٩٩١م. *الدیوان*. شرح وتعلیق: الدکتور حنا نصر الحتی. بیروت: دار الکتاب العربی.

الواقدی، محمد بن عمر. ١۴٠٩ق/١٩٨٩م. *المغازی*. تحقیق مارسدن جونس. بیروت: مؤسسة الأعلمی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى - العدد الرابع - شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول٢٠١١م

رافد الترجمة فی الأدب الفارسی المقارن

هادی نظری منظم*

ريحانة منصوری**

الملخص

الترجمة هی الخطوة الأولی لانتشار أدب أجنبی فی بلد ما، ولذلك تشغل دراستها مساحة واسعة من اهتمامات الأدب المقارن، والنتائج التی ننتهی إليها من جراء الترجمة مفيدة جدا فی أی عصر وأی مكان.

ومن الصعب جدا - إن لم يكن مستحيلا- الإلمام بكثير من اللغات العالمية؛ فلهذا يضطر الباحثون المقارنون إلی اعتماد الترجمات.

والمتابع لحركة الترجمة الأدبية فی إيران يلحظ بوضوح أن رافد الترجمة قد أتی دوره متأخرا ومتواضعا جدا فی نقل نظرية المقارنة؛ الأمر الذی أدی بالفعل إلی جهل كثير من الدارسين والجامعيين الإيرانيين لتطورات الأدب العالمی المقارن، وإلی قيام بعضهم بدراسات لاتدخل فی صميم الأدب العلمی المقارن فی أغلب الأحيان.

وهذا المقال يلقی أضواء علی رافد الترجمة فی الأدب الفارسی المقارن، ويعرض لأهم الكتب والدراسات التطبيقية المقارنة التی تم نقلها إلی الفارسية.

الكلمات الدليلية: المقارنة، الأدب الفارسی المقارن، الترجمة.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة بوعلی سينا فی همدان - أستاذ مساعد.

**. طالبة ماجستير فی جامعة آزاد الإسلامية فرع طهران الشمالية.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادی نظری منظم

Nazarimonazam@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٦/٢٥هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩٠/٨/١٢هـ. ش

المقدمة

ثمة خلاف واضح بين دارسي الأدب المقارن حول دور الترجمة في المبادلات الأدبية وحول إمكان اعتماد الترجمات أساسا في الدراسات المقارنة، و«بوجه عام يفضل باحثو الأدب المقارن الاتصال باللغات الأصلية وبالنصوص الأصلية، وهم يستريبون في كل ما هو مبني على الترجمات من أحكام واستنتاجات، ويفضلون أن يكون الباحث المقارني مسلحا بمعرفة عدد كبير من اللغات التي تدخل آدابها في نطاق اختصاصه.» (الخطيب، ١٩٨٢م: ٤٥)

إذن فمن الضروري للباحث أن يتعلم لغة الأدب الذي يريد أن يعرفه، وهو أمر ممكن الآن، وأصبح بفضل الوسائل السمعية والبصرية وسهولة المواصلات أخف وطأة وأيسر منالا. ولكن من البدهي أن الإنسان لايستطيع أن يتقن جميع اللغات التي يحتاج إليها؛ فهو مضطر في النهاية إلى الاعتماد على الترجمة.

وبعيدا عما للترجمة من مزايا وعما عليها من حجج مضادة، يمكن القول إن: «المعرفة الجيدة باللغة الأجنبية تعتبر أفضل من الترجمة، ولكن الاعتماد على الترجمة الجيدة للنصوص يعتبر أفضل بكثير من الاعتماد على المعرفة المبتورة باللغة الأجنبية.» (المصدر نفسه: ٤٥)

الترجمة والأدب الفارسي المقارن

إلى جانب التيار التطبيقي، الذي سبق المفهوم والنظرية والمصطلح في الآداب العالمية، ومن بينها الأدب الفارسي، لابد من الإشارة إلى رافد الترجمة؛ وقد أتى دوره – رغم أهميته الفائقة في نقل الأفكار والآداب وانتشارهما- متأخرا ومتواضعا جدا. وخير دليل على هذا الادعاء هو أنه منذ أن دخل الأدب المقارن إلى جامعة طهران (عام ١٣١٧ش/١٩٣٨م) وحتى أوائل الخمسينيات الهجرية الشمسية لم تظهر- فيما يبدو- أي ترجمة لأي كتاب نظري أو تطبيقي في الأدب المقارن العالمي. ولذلك أسباب، منها:

١. قلة الكتب النظرية الخالصة فى الأدب المقارن الغربى والعالمى: فالأبحاث والدراسات التطبيقية الخالصة كثيرة جدا فى الآداب العالمية، غير أن الكتب والدراسات النظرية البحتة على هذا الصعيد قليلة.

٢. غلبة النقل والاقتباس على الدراسات المقارنة الفارسية: ومرد ذلک فيما نرى أن الأدب المقارن فى معناه العلمى الصحيح نشأ فى الغرب أولا، ثم تم تصديره بالتدريج إلى الجامعات المختلفة، ومنها الجامعات الإيرانية. يضاف إلى ذلک أن الأدب المقارن لم يکن محظوظا قط فى إيران، وأن الدارسين الإيرانيين قليلو الاحتفال بالنقد ونظرية المقارنة. ومن الدراسات التى يغلب عليه النقل البحت والاقتباس الواضح، کتاب صغير بعنوان ادبيات تطبيقى(= الأدب المقارن)؛ أصدره جمشيد بهنام سنة ١٣٣٢ش/١٩٥٣م، ويمکن اعتباره تلخيصا لکتاب الفرنسى غويار (M.F.guyard)، ومقال للدکتور عبدالحسين زرين کوب، نشره فى کتابه المعنون: آشنايى با نقد ادبى(=التعرف إلى النقد الأدبى) سنة ١٣٣٨ش/١٩٥٩م، وفيه يتبنى آراء الفرنسيين الکبار من أمثال فان تييجم (P.V. Tieghem) وغويار الآنف الذکر.

٣. صعوبة الإحالات والإشارات التى تقوم عليها الأعمال الغربية، وغرابة موضوعاتها وأمثلتها عن القارئ والمترجم الإيرانيين فى الأغلب الأعم.

٤. إلغاء تدريس مادة الأدب المقارن من الجامعات الإيرانية: وقد حدث ذلک مرتين: الأولى عندما توفيت الدکتورة فاطمة سياح سنة ١٣٢٦ش/١٩٤٧م، وهى التى أنشأت کرسى الأدب المقارن فى إيران وبالتحديد فى جامعة طهران سنة ١٣١٧ش/١٩٣٨م، وتولت تدريسها. (انظر: نظرى منظم، ١٣٨٩ش: ١٢٧-١٢٦)؛ والثانية حينما حدثت الثورة الإسلامية فى إيران، وما تبعها من الثورة الثقافية، وإغلاق الجامعات الإيرانية، والغزو العراقى الغاشم. (المصدر نفسه:١٤١) ونتج عن ذلک کله أن انطوى الشعب الإيرانى على نفسه، ولم يثق کثيرا فى الآخرين ممن دعموا العراق ماديا ومعنويا.

٥. التقصير الشديد من قبل الجامعيين والدارسين الإيرانيين: وليس من شک فى أن هذا التقصير سبب فيما بعد خللا واضحا فى الدرس الفارسى المقارن، وفى رأينا أنه أحد

الأسباب الرئيسة فی تعثر مسيرة الأدب المقارن فی إيران، وفی إنجاز دراسات مقارنة عدة تمت وما تزال تتم بمعزل عن منهج الأدب المقارن وأصوله ومبادئه العلمية.

ورغم هذه العوائق، فقد ظهر فی العقدين الأخيرين شیء من الاهتمام بترجمة بعض الكتب النظرية أو التطبيقية، أو التی تشمل الجانبين معا. وفيما يلی قائمة بأبرز الدراسات المقارنة التی نقلت إلی الفارسية حتی اليوم: آيينها و افسانه‌های ايران و چين باستان(=الطقوس والأساطير الإيرانية والصينية القديمة)، ج.ك.كوياجی. ١٣٥٣ش. تر.جليل دوستخواه.طهران: شركت سهامی كتابهای جيبی؛ «ادب تطبيقی از جنبه تاريخی» (=الأدب المقارن من المنظور التاريخی)، فرانسوا جوست، ١٣٦٨ش .تر. محمود شكيب، مجله دانشكده ادبيات وعلوم انسانی دانشگاه تهران، س٢٧.ع٣-٤.صص٢٠٥-١٩٣؛ مولوی،نيچه واقبال(=جلال الدين الرومی،نيتشه وإقبال)، خليفة عبدالحكيم. ١٣٧٠ش. تر. محمد بقايی.تهران: نشر حكمت؛ عناصر نشانه شناسی(=مكونات السيميائية)، رولان بارت. ١٣٧٠ش.تر. مجيد محمدی.طهران: انتشارات.

الهدی: والدراسات السيميائية تدخل فی صميم التفكير المقارن؛ شرق شناسی(= الاستشراق)، إدوارد سعيد. ١٣٧١ش .تر. عبدالرحيم گواهی. طهران: دفتر نشر فرهنگ إسلامی،/: والكتاب من أهم الكتب النقدية والمقارنة فی العالم الغربی، وقد أثار ضجة كبيرة فی الغرب والشرق لموقف صاحبه من قضية الاستشراق والمستشرقين؛ ريشه‌های تاريخی قصه های پريان(= الجذورالتاريخية لقصص الجن)، فلاديمير براب. تر. ١٣٧١ش. فريدون بدره ای، طهران: توس؛ حديث عشق در شرق(= حديث الحب فی الشرق)، ج.ك. واديه. ١٣٧٢ش. تر. جواد حديدی. طهران: مركز نشر دانشگاهی؛ نظريه ادبيات(=نظرية الأدب)، رينيه ولك وأوستن وارن. ١٣٧٣ش. تر. ضياء موحد وپرويز مهاجر. طهران: مؤسسه انتشارات علمی وفرهنگی: ويعتبر هذا الكتاب من أهم الكتب النقدية الكلاسيكية فی العالم، وفيه مقال نظری عن الأدب القومی والمقارن والعالمی؛ ادبيات تطبيقی(= الأدب المقارن)، محمد غنيمی هلال. ١٣٧٣ش. تر. آيت الله زاده شيرازی. طهران: انتشارات أميركبير: والكتاب من أهم الكتب المقارنة فی

الأقطار العربية وأشهرها، وهو يمثل آراء المقارنين الفرنسيين الأوائل أدق تمثيل؛ ادبيات تطبيقى(=الأدب المقارن)، ماريوس فرانسوا جويار. ١٣٧۴ش.تر.على أكبر خان محمدى. طهران: نشر پاژنگ: والكتاب يمثل المفهوم الفرنسى التاريخى للأدب المقارن تمثيلا دقيقا؛ تأثير پندهاى ايرانى در ادبيات عرب(= أثرالحكم الفارسية فى الأدب العربى)، عيسى العاكوب. ١٣٧۴ش. تر.عبد الله شريفى خجسته. طهران: انتشارات علمى وفرهنگى؛ ادبيات وسنتهاى كلاسيک،تأثير يونان وروم بر ادبيات غرب (= الأدب والتقاليد القديمة، أثر اليونان والروم فى الأدب الغربى)، غيلبرت هايت. ١٣٧۶ش. تر. محمد كلباسى ومهين دانشور.نقحه مصطفى إسلاميه. طهران: انتشارات آگه؛ مانندگى اسطوره هاى إيران وچين(=تشابه الأساطير الإيرانية والصينية)، جى. سى. كوياجى. ١٣٧٨ش. تر. كوشيار كريمى طارى. طهران: نسل نوانديش.؛ تأثير فرهنگ وادب اسلامى در ادبيات روسى(=مؤثرات عربية وإسلامية فى الأدب الروسى)، مكارم الغمرى. ١٣٧٨ش. تر. موسى بيدج. طهران: منظمة الإعلام الإسلامى؛ بينامتنيت(= التناصية)، غراهام آلن. ١٣٨٠ش. تر.پيام يزدانجو. طهران: انتشارات مركز؛ ادبيات تطبيقى(= الأدب المقارن)، طه ندا. ١٣٨٠ش. تر. زهراخسروى. طهران: نشر فرزان: وأتت الترجمة حافلة بالكثير من الأخطاء، والمزالق، وقدعرض كاتب هذه السطور لبعضها فى مجلة آيينه پژوهش (ع٧۴، ١٣٨١: ۶٩-۶۴). وبالمناسبة لابد من الإشارة إلى ترجمة أخرى للكتاب قام بها كاتب هذه السطور، ونشرها عام ١٣٨٣ش (نشر نى). وهناک ترجمة أخرى للكتاب قام بها حجت رسولى عام ١٣٨۵ش؛ حضور ايرانيان در جهان اسلام(= تواجد الإيرانيين فى العالم الإسلامى)، ريجارد هوانسيان وجورج صباغ. ١٣٨١ش. تر. فريدون بدره اى. طهران: انتشارات باز؛ ادبيات تطبيقى(= فى الأدب المقارن، دراسات فى نظرية الأدب والشعر القصصى)[١]. محمد عبد السلام كفافى. ١٣٨٢ش. تر.سيد حسين سيدى. مشهد: آستان قدس رضوى؛ عرب ستيزى در ادبيات معاصر ايران(= الشعوبية فى الأدب الفارسى المعاصر)، جويا بلوندل سعد. ١٣٨٢ش. تر.

---

١. ما أوردناه بين القوسين هو العنوان الأصلى للكتاب.

فرناز حائری، طهران: نشر کارنگ؛ تأثیر شعر عربی بر تکامل شعر فارسی(=أثر الشعر الفارسی فی تطور الشعر الفارسی واکتماله)، عمر محمد دودپوتا، ۱۳۸۲ش. تر. سیروس شمیسا. طهران: صدای معاصر: وهو من الدراسات التطبيقية الأولى التی تتناول علاقة الأدب العربی بالأدب الفارسی؛ گستره شعر فارسی در انگلستان وآمریکا(= امتداد الشعر الفارسی فی إنجلترا وأمريكا)، جان يوحنان. ۱۳۸۵ش. تر.أحمد تميم داری. طهران:انتشارات روزنه؛ ادبيات تطبيقی(=الأدب المقارن)، إيف شفريل. ۱۳۸۶ش. تر. طهمورث ساجدی.طهران: انتشارات أمير كبير: والكتاب من الكتب النظرية الحديثة فی الأدب الأوربی المقارن، ويغلب عليه طابع الغموض والإيجازالشديد.

النتيجة

من خلال الاستعراض السابق لرافد الترجمة فی الأدب الفارسی المقارن يتبين لنا بوضوح أن الاهتمام بترجمة الكتب التی تعنی بنظرية المقارنة والكتب التطبيقية الخالصة أو تلك التی تجمع بين الاثنين قد شهد إقبالا نسبيا فی الأعوام الأخيرة؛ وهذا بالطبع ظاهرة مشكورة؛ غير أنه يجب ألا يخدعنا؛ فالاهتمام بترجمة الكتب النظرية أو التطبيقية ذات الأسس النظرية والعلمية الواضحة مايزال أقل مما يتوقع؛ ولعل هذا من أهم الأسباب فی عدم وقوف معظم الدارسين الإيرانيين على تطورات الأدب المقارن فی العقود الأخيرة للقرن الماضی والقرن الراهن.

يبقى بعد هذا أن نشير إلى أن الدارسين الإيرانيين طالما اعتمدوا المؤلفات العربية فی محاولة للتعرف إلى نظرية الأدب المقارن، وإن شئت فقل: الكثير مما يعرفه الإيرانيون عن نظرية المقارنة إنما تم نقله عن لغة وسيطة، ونعنی بهذه اللغة الوسيطة، العربية. ولاشك أن هذه الظاهرة ليست لصالح الأدب المقارن فی إيران.

المصادر والمراجع

بهنام، جمشيد. ۱۳۳۲ش. *ادبيات تطبيقی*. تهران: لانا.

الخطیب، حسام. ١٩٨٢م. «الترجمة والأدب المقارن». *الموقف الأدبی*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب. العدد ١٣٥و١٣٦.

زرین کوب، عبدالحسین. ١٣٧٤ش. *آشنایی با نقد ادبی*. تهران: نشر سخن.

نظری منظم، هادی. ١٣٨٩ش. «تاریخ الأدب المقارن فی إیران». *دراسات فی اللغة العربیة وآدابها*. سمنان-تشرین.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ۱۳۹۰ش/كانون الأول۲۰۱۱م

حالة الشعر المرآتية فى الحدث الشعرى

عبدالحسين فرزاد*

الملخص

يحوّل كثير من الشعراء ـ دون وعى ـ الحدث الشعرى إلى رواية شعرية أو تقرير شعرى لأنهم لايميّزون الاختلاف بين التقرير والتعبير فى الشعر، ويظلّ شعرهم قولا خطابيا، يعدلون به عن الشعر إلى الخطابة. ويقلّ عدد الشعراء الذين استوعبوا الحادثة الشعرية.

إذا وصف الشاعر الحياة، فهو لايقدر على نقل إحساسه، إلى المخاطب، لأنه يصعب على المخاطب أن يمشى فى طيف عاطفته الشعرية. فالمخاطب لايدرک إلا بعض إدراكات الشاعر بصورة تقارير ناقصة، وهو يعرف أن الشاعر مصرّ على الدخول فى روحه بواسطة أوصاف تتميز بالإغراق والغلو.

لاشک فى أن الوصف والتقرير، يهدمان حالة الشعر المرآتية وهى حالة يعتبرها عين القضاة الهمذانى والناقد الفرنسى المعاصر رولان بارت من ميزات الفن وخاصة الشعر. أما التعبير فى الشعر وفى كل فن، فهو تلک الحالة المرآتية التى تسمح للشعر مجالا للوصول إلى الغموض الفنى، وفى هذه الحال يمكن إدراک الشعر لكل مخاطب، مثل ما نجده فى غزليات حافظ الشيرازى وقصائد امرئ القيس وشعر بعض الشعراء الصوفية.

الكلمات الدليلية: التعبير، التقرير، الحدث الشعرى، الإلقاء، الوصف.

*. عضو هيئة التدريس بمعهد العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية – أستاذ مشارک.
التنقيح والمراجعة اللغوية: سيدابراهيم آرمن
A_h_Farzad@yahoo.com
تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۸/۱۹هـ. ش   تاريخ القبول: ۱۳۹۰/۹/۲۳هـ. ش

المقدمة

لاشـــک أن اللغة اليومية يمكنها فتح العقد فى العلاقات الإنســـانية العميقة. إن اللغة اليومية، تتحول بعد اســـتعمال قليل، إلى عادة نعبّر مـــن خلالها عما يختلج فى ضمائرنا للمخاطب. وإذا وجدنا أنه يغمض عليه فهم كلامنا، نستمد من الوصف، لإقناعه.

والواقع أن الوصف ليس ترجمة لعواطف الإنســـان باســـتخدام الكلمات، بل هو بيان الحـــدث بلغة الرواية، لأن الوصف، أمر لســـانى، ولو أن الشـــاعر أصـــرّ على أن يحكى بإحساس عميق.

إن الفن تعبير عن الحياة، لا تقريرها. ونعنى من كلمة (التعبير)، تلک الحالة المرآتية التى تحدّث عنها العارف الإيرانى المشهور عين القضاة الهمذانى حين يقول:

«يا فتى! ينبغى أن تعتبرالشـــعر مرآةً! وأنت تعلـــم، أن صورة المرآة لا تنعكس فيها، ولكن كلّ ناظر إذا نظر فيها يجد صورته... ويمكن القول: لايتميز الشـــعر فى ذاته بمعنى خاص؛ ولكنْ كلٌّ يرى فيه ما يتناسب وأحوالَ عصره.وإذا قلتَ: إن معنى الشعر ما قصده الشـــاعر والقراء يأتون بمعانٍ من عند أنفســـهم. فهذا كقول من يقـــول: إن صورة المرآة، صـــورة صانعها الذى أوجدها لأول مرة. وكلامک هذا غريـــب... .» (عين القضاة الهمذانى، ۱۳۴۸ش: ۲۱۴)

إذا أراد الشـــاعر بيان حادثة، فيجب عليه أن يقوم بإلقائها إلى المخاطب ولاتوصيفها وتقريرهـــا، لأن النثر فى رأينا، يقبـــل الوصف والتقرير، وإن رافقه الـــوزن والقافية وكل خصائص الصورة.

إن الكلمـــة وبقية الأدوات اللســـانية فى الشـــعر، تعمل كمفاتيـــح الاتصال، لا بعنوان مكبـــرات الصـــوت. وما يدركه القارىء من الشـــعر ليس الكلمات فحســـب، بل يشـــعر بإحســـاس فى نفسه عندما يقع النص الشـــعرى فى طيف الكلمات الشعرية، ببيان آخر، لايقدم الشـــعر إحساســـا إلى المخاطب، بل، يأخذ منه إحساسا خاصا. و نحن نجد هذه الحالـــة أحيانا فى الســـينما. فهناک مخرجون موهوبون كالمخرج الروســـى الفقيد أندره تاركوفسكى والمخرج اليابانى الكبير أكيرا كوروسافا، وهم يخرجون أفلامهم مع ممثلين

ناشئين ويأخذون منهم بطولة عالية. ببيان آخر، إن المخرج هو الذی يأخذ الحسّ التمثيلی من الممثل فالدور السينمائی ليس موهبة ذاتية فی الممثل.

وفی الحقيقة، إن القارىء يصنع الحادثة الشعرية من جديد من تلقاء نفسه ويخلق حادثة تاريخية خاصة.

التعبير والإلقاء

إن صورة العالم تختلف فی ثقافة كل واحد منا، ففی سمعنا أيضا، لكل كلمة مكانة خاصة. فعلی سبيل المثال من يعيش فی أرض جافة صحراوية، إذا سيق له كلام حول الزهور والرياحين، ففی نظره، حتی الأشواک الخضراء فی الصحراء تتجلی لديه كبستان، فإذن عنده، شجرتان وحديقة صغيرة فيها عدد من الزهور، وهو متنعم فيها. فهل يمكننا أن نتصور أن من يعيش فی مازندران أو جيلان، علی شاطیء البحر، وفی ظلّ الغابات، يكون الحال كحاله والإحساس كإحساسه؟

يقول شاعرنا الكبير سعدی الشيرازی:

ای سیر ترا نان جوین خوش ننماید

معشوق من است آنکه به نزدیک تو زشت است

- ياأيها الشبعان! أنت لاتستسيغ الرغيفة الشعيرية، ولكننی أعشق ما يكون موضع كرهک. (سعدی، ١٣٦٠ش: ٧٤)

نقول فی تعريف التعبير اللغوی: «عبّر عما فی نفسه: بيّن، وأعرب. وعبّر الرؤيا: فسّرها.» ولانعنی بالتعبير عما يجری بيننا وبين سائق الحافلة بشأن بطاقات السفر والمقصد.

إن التعبير لأية رموز أو أسرار شعرية، يحدث رموزا جديدة ويكشف عن أسرار أخری:

ومن هذا المنطلق نری اوكتافيو باز ـ الشاعر المكسيكی المعاصر – أنه يلقی فی الشعر التالی أن الحبيب إذا فتح عينيه تفتح الأرض باب أسراره الليلية:

إذا فتحتِ عينيک

يفتح الليل دروبه الطحلبية

تفتح مملكة الماء الخفية دروبها

المياه التى تترشح من كبد الليل

وإن غمّضتها

يصب نهر سيله فيک صامتا وهادئا

ويجرى إلى الأمام ويعكرک:

فالليل يغسل شطآن روحک. (باز، ۱۳۵۳ش: ۵۲)

إن لعين المحبوب الرمزية، منظرين: منظر خارجى، وهو ينبوع المياه الجوفية، والآخر منظر باطنى يغسل ليل عينيها باطنه. ففى أية حالة من الحالتين، كانت عين المحبوب، السر الرئيس لكل شيء رمزى وكل شئ يجد فى عينها، حركة سيّالة.

لايصف الشاعر، فى النص عين المحبوبة، بل يكتم جمالها ورمزيتها تحت الكلمات. وببيان آخر، يعبر الشاعر عن عين الحبيب (التى لاطاقة له فى وصفها) ويترجم عنها بإحساس رمزى خاص يحمل الحدث الشعرى فيه. وإن كانت تلک العين بذاتها سرا، يمكن التعبير عن أسرار أخرى بواسطة ذاک السر.

يشير حافظ الشيرازى، فى البيت التالى، إلى أن الكلام نفسه رموز لإحراق قلب العاشق، فلا حاجة هناک إلى أى وصف أو تقرير، أو بلغة أخرى، الكلام هو ذلک الإحراق الذى كان ترجمة للحدث الشعرى:

بيان شوق چه حاجت كه سوز آتش دل

توان شناخت ز سوزى كه در سخن باشد

- لا حاجة إلى وصف الشوق، لأننا نستطيع، أن نعرف نار القلب من الإحراق الموجود فى الكلام.

إن التقرير والوصف، ليسا صادقَينِ فى نقل ما كان فى قلب الشاعر إلى المخاطب، ومن هنا قال نزار قبانى: إنى لا أحب قصائدى التى كتبتها، بل أحب قصائدى التى لم أنشدها.

صوّر مسعود سعد سلمان، الشاعر الإیرانی المحبوس (۱۷سنة) أسارته فی قلعة نای فی قصیدة طویلة. یصف الشاعر حاله فی السجن وصفا دقیقا:

بازگشتم اسیر قلعه نای	سود کم کرد با قضا حذرم
از بلندی حصن و تندی کوه	منقطع گشت از زمین نظرم
از ضعیفی دست و تنگی جای	نیست ممکن که پیرهن بدرم
یا ز دیده ستاره می بارم	یا به دیده ستاره می شمرم
گشت لاله زخون دیده رخم	شد بنفشه ز زخم دست برم
بودم آهن کنون ازآن زنگم	بودم آتش کنون از آن شررم

- صرت أسیرا فی قلعة نای ولم یفدنی حذری من الأقدار.
- انقطع نظری من الأرض لعلوّ السجن وارتفاع الجبل.
- لاطاقة لی کی أشق قمیصی لضعفی وضیق زنزانتی.
- إما أهطل النجوم من عینیّ وإما أعدّ النجوم بهما.
- صار خدی کوردة حمراء من دماء عینیّ وصار صدری بنفسجا من لطمة یدی.
- کنت حدیدا فصرت الآن صدأ کنت نارا فصرت الآن منها جمرة صغیرة.

(مسعودسعد، ۱۳۶۳ش: ۲۶۳)

یقوم مسعود سعد سلمان، بتقریر حالته المخیفة أثناء هذه القصیدة، وتوصیفها بدقة کمراسل صحفی.

لقد ظهر لنا أننا نجد فی حبسیات مسعود سعد سلمان مکانا فارغا لشیء ما، وهو الضعف والفتور فی العامل المسری إلی المخاطب. لأن الشاعر یعتمد علی الکلام أکثر من اللازم ویظن أن ما یحسه یمکن نقله بالوصف والتقریر إلی المخاطب کاملا. وهذا شأن الشاعر المذکور ومعظم الشعراء الماضین.

وللشاعر الإیرانی خاقانی الشروانی، حبسیة أیضا أورد فیها الشاعر عنصر الوصف

بشكل أقوى من مسعود سعد سلمان حينما يقول:

صبــحدم چــون کلّه بندد آه دود آســای مــن
چون شفق درخون نشيند چشم شب پيمای من
مــار ديـدی در گيا پيچان، کــنون در غار غم
مــار بــين پيچيده در ســاق گــيا آسای من
روی خاک آلود من چون کاه و بـرديوار حبس
از رخم کهگل کــند اشک زمــين انــدای من

- عندما تتصاعد آهاتي كالدخان صباحا تعوم عيني المدلجة في الدماء كالشفق الأحمر.
- هل رأيت الحية تلتوي حول العشب بإمكانك الآن أن تنظر إلى حية التوت حول ساقي العشبية في كهف الهم.
- إن دموعي التي تسقط على الأرض تصنع الطين من وجهي الأغبر على جدار السجن. (خاقاني، ١٣٥٧ش: ٣٢٧)

لاشك أننا نجد عند خاقاني، تعبا أكثر من الذي لاقاه مسعود سعد. ولكن الحقيقة أن مدة أسارة خاقاني سنة واحدة فقط. فيبدو لنا أن الوصف والرواية، لايستطيعان أن يسوقنا إلى عمق التعبير عن المأساة.

يستمد الشاعر، من صور الخيال في استعمال الوصف. فصور الخيال هي التمهيدات كالتشبيه والاستعارة والمجاز وغيرها... لأن الشاعر في الماضي كان يظن أن الشعر، هو صور الخيال، وهو ظن غير صحيح لأن هذه الصور لن تصل إلى عمق بنية الشعر.

قال الناقد رينه ولک: «كانت الصورة كالبحر الشعري جزءا من أجزاء بنية الشعر؛ وهي على حسب مشروعنا قسم من الطبقات النحوية أو الأسلوبية؛ فلهذا يجب أن تتم دراستها كعنصر جزئي في تمامية الأثر الأدبي.» (ولک ووارن، ١٣٧٣ش: ٢٤٠)

إن التعبير يفسح مجالا للمخاطب أن يشترک في عاطفة الشاعر باستقلالية تامة دون أية سلطة من قبل الكلام أو الشاعر.

نقرأ الآن قطعة لشاعر المقاومة الفلسطينية سميح القاسم وهو يخاطب سجانه:

من كوّة زنزانتی الصغری
أبصر أشجارا تبسم لی
وسطوحا يملأ أهلی
ونوافذ تبكی وتصلّی
من أجلی
من كوّة زِنزانتی الصغری
أبصر زنزانتک الكبری (القاسم، ۱۹۸۴م: ۴۰)

يقول سميح القاسم للسجّان الإسرائيلیّ: أنا مسجون فی زنزانتی الصغيرة هذه فقط، وأنت سجين فی كل مكان من فلسطين ولدی جميع شعبها وكل عناصرها الطبيعيّة من الأمكنة حتی الأشجار والنوافذ... .

وببيان آخر يلقی القاسم إلينا هذا الإحساس الذی يراوده أن كل ذرة من أرض فلسطين تحارب العدوّ الإسرائيلیّ، لأن عمليّة الاحتلال حركة ضد الطبيعة... ويمكن أن تكون هناک إلقاءات أخری إلی كل من يقرأ القصيدة... .

وفی شعر سميح القاسم، تتجلی الأشجار والأمنكة والنوافذ كلها كمفاتيح ربطيّة فقط لا كعناصر إيضاحية وتقريرية، بل يُعبّر كل منها حسب اتساع ثقافی لأیّ مخاطب.

الحدث الشعری

الحدث الشعری طريقة تعبير الحدث التاريخی فی الشعر. و هو غير الحدث الروائی. إننا وجدنا فی أشعار خاقانی ومسعود سعد، الحدث الروائی أو القصصی. فالحدث الروائی يعتبر نوعا من التقرير والتوصيف اللّذَينِ لم نجد فيهما حالة الشعر المرآتية. والحالة المرآتية نظرية تحدث عنها عين القضاة الهمذانی ورولان بارت الفرنسی.

بدر شاكر السياب:

فى كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهى ابتسام فى انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
فى عالم الغد الفتى واهب الحياة
ويهطل المطر (نادى بشاى، ١٩٨٦م: ١٤)

أنشد السياب هذا الشعر بصورة تخييلية إذ نجد فيه إيحاءات متعددة بينها اتحاد خاص وإذا أخذ الشعر إحساسا خاصا من المخاطب (القارئ) فيرفع الحدث التاريخى هناك إلى الحدث الشعرى. وبعبارة أخرى: الشعر لايقدّم أى إحساس للمخاطب فربما يأخذ من كل مخاطب إحساسا خاصا.

ولننظر إلى هذه الأبيات للشاعرة السورية غادة السمان:

وحينما أكتب عنك
تشب النار فى ممحاتى
ويهطل المطر من طاولتى
وتنبت الأزهار الربيعية
على قش سلة مهملاتى
وتطير منها الفراشات الملونة، والعصافير
وحين أمزق ما كتبت
تصير بقايا أوراقى وفتافيتها
قطعا من المرايا الفضية
كقمر وقع وانكسر على طاولتى...
علمنى كيف أكتب عنك

أو كيف أنساک.. (السمان، ١٩٨٧م: ١٥٣)

يترتب هذا الشعر لغادة السمان على الحدث الشعرى، لأن التخييل (fiction) كعنصر رئيـــس يجيء إلينا ويفتش فينـــا لكى يأخذ عاطفة خاصة مـــن أعماقنا، حتى يعبر من خلالها، عن نفسها.

لاشـــک أن فى شـــعر غادة، نوعا من تجربة شعرية فردية تنحصر لغادة نفسها فقط. ومن هناک وجدنا نفســـنا أمام هذه القطعة الشعرية فى الحقل الهرمنوطيقى. فنقول بتأكّد إن الشعر لايقدّم للقارىء إحساسا، بل يأخذ منه إحساسا خاصا له.

المصادر والمراجع

بارت، رولان. ١٣٦٨ش. *النقد التفســيرى*. ترجمه إلى الفارســية محمدتقى غياثى. تهران: منشـــورات بزرجمهر.

باز، اوكتاويو. ١٣٥٢ش. *حجر الشـــمس (ديوان شعرى)*. ترجمه إلى الفارسية أحمد ميرعلائى. تهران: منشورات كتاب زمان.

خاقانى الشـــروانى، أفضل الدين بديل. ١٣٥٧ش. *ديوان الأشـــعار*. حققه ضياء الدين سجادى. تهران: منشورات زوار.

عين القضات الهمذانى. ١٣٤٨ش. *المكاتيب*. حققها على نقى منزوى وعفيف عسيران. تهران: منشورات بنياد فرهنگ ايران.

مسعود سعد سلمان. ١٣٦٣ش. *ديوان الأشعار*. حققه رشيدياسمى. تهران: منشورات اميركبير.

ولک، رينه؛ ووارن، آســتين. ١٣٧٣ش. *ترجمه ضياء موحد وپرويز مهاجر*. تهران: منشـــورات علمى وفرهنگى.

السمان، غادة. ١٩٨٧م. *أشهد عكس الريح*. بيروت: منشورات غادة السمان.

بشاى، ناديا. ١٩٨٦م. *باقات من شعر بدر شاكر السياب*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

Victims of a Map .Translated by Abdullah al Udhari.London: Saqi book 1984;

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول٢٠١١م

مظاهر رومانسيّة فى شعر أبى القاسم الشابى

عبدالحميد أحمدى*

الملخص

يعتبر المذهب الرومانسى الذى يعتمد على أسس فلسفية خاصة يعتبر فى أوّل ظهوره تجديدا فى طريق الإحساس والتفكير والتعبير، إنّه ثورة ضدّ القيود التى فرضتها الكلاسيكيّة، إنّه تغيير فى مجال الأدب والفن أثمر عن ظهور نتاج ذاتى متحرّر. والرومانسيّة عندما وصلت إلى العالم العربى كان عهد ازدهارها قد انقضى فى البلاد الأوروبية، لكنّ العالم العربى كان يمرّ بمرحلةٍ من تاريخه تماثل فى ظروفها المأساويّة المتدهورة العصر الرومانسىّ فى أوروبّا. و«الشابّى» كشاعر تأثّر بالتيّار الرومانسى استطاع – رغم قصر عمره – أن يمثّل المذهب الرومانسى فى تونس أحسن تمثيل، وأن يسهم فى نشره إلى حدٍّ بعيدٍ. فجاء هذا المقال وعلى أساس من المنهج التفسيرى ليكشف عن أهمّ المضامين الرومانسية التى تجلت فى شعر الشابى.

الكلمات الدليلية: الرومانسية، الطبيعة، الحب، الألم.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة زابل – أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدى

Elyasiniahmadi@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٦/٢٨هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩٠/٨/١٤هـ. ش

المقدمة

في البحث حول الرومانسيّة ينبغي أوّلا أن نفرّق بين الرومانسيّة كنزعةٍ وبين الرومانسية كمذهب.إن الرومانسيّة كنزعةٍ قديمةٌ في تاريخ الآداب والفنون لأنّها جزء أصيل من النفس البشريّة وهي تتجلّى منذ القدم في بعض الأغاني والأشعار، والقصص والحكايات، وهي نزعةٌ تغلب على معظم أفرادِ البشرِ في مرحلةٍ من مراحل حياتهم؛ فنراهم ينطوون على ذاتِ أنفسهم، ويفرّون مِنَ الحياة الجماعيّة التي لايجدون فيها السكون والاطمئنان، ويلجأون إلى عالمٍ من صنع خيالهم. (النويهي، ٢٠٠٠م: ٤١٠)

والروح العربيّة في العصور السالفة كانت مفعمة بالنزعة الرومانسيّة ولكنّنا قلّما نجد الأدباء عبّروا عن هذه النزعة في أدبهم بسبب تقيدهم بالموروث الأدبي والذوق العام والنظريّة النقديّة. (الأيوبي، ١٩٨٤م: ٢٥٤) فمن النماذج على هذه النزعة في الأدب القديم قولُ الشنفرى مؤنّباً قومه:

ولي دونكم أهلونَ سِيدٌ عَمَلَّسٌ ... وأرقطُ زهلولٌ وعرفاءُ جيألُ
هم الأهلُ لامستودعُ السِّرِّ ذائعٌ ... لديهم ولا الجاني بما جرَّ يخذلُ

(الشنفرى، ١٩٩٦م: ٥٩)

فنرى الشنفرى في هذين البيتين يضيقُ ذرعاً بأهله وقبيلته، ويلجأ إلى الطبيعة الحيّة عند الوحوش البريّة ويفضّلهم على قومه. فهذه هي نزعة رومانسيّة تدخل في صميم الشعر الوجداني.

وأمّا الرومانسيّة كمذهبٍ أدبي يتميّز بسماتٍ خاصّة، ويقوم على أسسٍ فلسفية ونقديّةٍ بارزةٍ، ويتجلّى فيه مظهرٌ واضحٌ من التطورٌ الفكري، فظهرت في نهاية القرن الثامن عشر، وطغت على المذهب الكلاسيكي بدعوتها الهادفةِ إلى تحرير العاطفةِ من سيطرةِ العقل. وهذه الدعوة أثمرت عن ظهور أدبٍ ذاتي متحرّرٍ من جميع الأنظمة والقواعد والقوانين التي أدّت إلى تدهور أوضاع المجتمع ماديّاً وأدبيّاً.

إنّ من أهمِّ العواملِ التي ساعدت على انتشار الرومانسيّة في العالم الأوروبي هي الحروب المدمّرة التي عمّت أوروبّا في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر.

وقد سبّبت هذه الحروب الطاحنة صدمة عنيفة لدى الجيل الذى كان مشبعاً بروح الوطنية
[illegible] إلى انتصارات عظيمة ومستقبل زاهر لبنى الانسان، فلقد وجد هذا

إلى إحياء التراث الشعرى القديم وإعادة مجده من جديدٍ ورفع الجمود والتقليد الجافّ عنه. (الورقى، ١٩٨٤م: ٢٦)

وبعد أن قام شعراءُ مدرسة الإحياء بدورهم الكبير فى إعادة الشعر العربى إلى التدفّق فى مجراه الأصيل الذى اختطّه فى العصور الذهبيّة، ونفى ظواهر الضَعف والانحطاط عنه، استجدّت عوامل سياسيّة واجتماعيّة وفكريّة على العالم العربى، هزّته هزّاً عنيفاً، وغيّرت من قيمه ونظرته إلى الوجود، ودعا بعض المثقّفين إلى الثورة على كلّ ما هو راسخ فى مجتمعهم ومنه الشعر. ووجد الشعراءُ أنفسهم مدفوعين إلى التيّار الرومانسى الثائر على سيادة المنطق والعقل والداعى إلى اتّخاذ العاطفة أساساً له فى التجربة الشعريّة. (هدّاره، ١٩٩٤م: ٢٢)

وممّا ساعد على انتصار الرومانسيّة فى الأدب العربى وانتشارها انتشاراً واسعاً المدارسُ الأدبيّة التى تجلّت في مدرسة الديوان، والمهجر وأبولو. فقد دعت هذه المدارس إلى الاتجاه الوجدانى فى الشعر وتصوير ما يجيش فى النفس من خيالٍ وعاطفةٍ وإحساس، والالتفات إلى الطبيعة من خلال عواطف الشاعر وأحاسيسه، والمطالبة بالوحدة العضويّة للقصيدة، والتحرّر من أسر القافية الواحدة، والألفاظ الغريبة، والصور التقليديّة. وكان لهذه المدارس دورٌ كبيرٌ فى تمهيد الطريق أمام التيّار الرومانسى ليعمّ انحاء مختلفة من البلاد العربيّه ومنها تونس، مسقط رأس أبى القاسم الشابى.

المظاهر الرومانسيّة فى شعر أبى القاسم الشابى

كانت تونس كغيرها من البلدان العربيّة التى تظافرت عليها عوامل الانحطاط والجمود فى الشعر، فكان الشعراء كنسخة مكرّرةٍ، لاينفرد شاعرٌ منهم بمزيّة. وكانت الحال هكذا إلى أن ظهرت المدارس الأدبيّة الجديدة التى أشرنا إليها آنفاً. وبظهور هذه المدارس وبانتشار صحفهم الأدبيّة ومنشوراتهم نشأ فى تونس جيلٌ جديدٌ يخالف التقليد ويدعو إلى التجديد، وكان فى دعوته هذه نزّاعاً إلى المذهب الرومانسى. واعتمد التجديد عنده على ركنين: ثورة على المضمون وثورة على الصياغة. (التليسى، ١٩٦٧م: ٧٨)

وفى هذه اللحظة الغنيّة فى مسيرة الشعر التونسى خلال القرن العشرين ظهر فيها علم من أعلام الشعر استطاع رغم قصر عمره أن يصوّر المذهب الرومانسى أحسن تصويرٍ وأن يسهم فى نشره إلى حدّ بعيدٍ، وهذا العلم هو أبوالقاسم الشابى الذى بات أحد أقطاب الرومانسيّة العربيّة.

كان الشابى من أولئک الذين ثاروا على التعريف الذى يجعل من الشاعر فقط مؤرّخاً لعصره وعاداته وأخلاقه، مؤمناً بأنّ الشاعريّة الحقّةَ أن يرتفع الشاعرُ بروحه إلى آفاقٍ فسيحةٍ أرحب وأسمى من سماء البيئة المحدودةِ، إلى عالمٍ من صنع الخيال والأحلام، يعبّر فيه عن عواطفه وأحاسيسه المشبوبة. وهو فى ثورته هذه يسلک مسلک الرومانسيين الذين اتّجهوا إلى ذواتهم واستخرجوا منها أسرار بواطنهم.

وقد أشار الشابى وبكلّ وضوح فى رسالةٍ أرسلها إلى صديقه السورى الدكتور على الناصر ۱۸۹۴-۱۹۷۰م، إلى ضرورة انحياز أدباء العربِ إلى المذهب الرومانسى. فهو فى هذه الرسالة يقول: «إنّ الأدب العربى فى حاجةٍ إلى ثورة أدبيّةٍ تجتاح كلَّ ماربّ من قديمه، وبلى من جذوعه، إلى نهضة رومانسية تنفخُ فيه روحاً جديداً وتبعث فيه لهيب الحياة القويّة الثائرة، فتخلقه خلقاً جديداً يلائم نفوس الشرقيين الطامحين إلى آمالٍ جديدةٍ وحياةٍ كاملة.إنّ أدبنا لم يتحدث بجمال الوجود، ولم ينبع شعره برحيق هذه الفتنة الساحرة؛ فنحن فى حاجةٍ إلى من يحدّثنا بمثل ذلک، إنّ أدبنا لم يتحدّث عن عواطف الإنسان البعيدة وآلامه العميقة وأفكاره الغريبة المستترة النائية ونحن فى حاجةٍ إلى من يحدثنا بذلک.» (كرو، ۱۹۹۹م، ج۵: ۱۹۷)

وفى قصيدة فكرة الفنّان يؤكد الشابى كغيره من الرومانسيين على كونِ الشعور أساساً فى نظم الشعرِ ويقولُ:

عِش بالشــعورِ وللشّــعورِ فإنّما — دنيــاک كــونُ عواطف وشــعور
شِيْدت على العطفِ العميق وإنّها — لتَجِفّ لو شــيدت علــى التفكير
واجعل شعورَک فى الطبيعة قائداً — فهــو الخبيــرُ بتيهها المســحور

والعقــلُ رُغْــم مشــيبه ووقاره　　مازال فــى الأيّــام جِــدَّ صغيرِ

(الشابى، ١٩٩٧م: ٧٩-٧٨)

فالشاعر فى هذه الأبيات يؤثر الحسّ والعاطفة على العقل والمنطق، ويدعو إلى تحرير العاطفة والشعور من سيطرة العقل ويسلّم القياد إلى القلب لأنّه الخبير بكنه الأشياء وحقائقها.

والشابى - كشاعرٍ رومانسى- ركّز على الجانب الوجدانى من التجربة الشعريّة وعالج فيها موضوعاتٍ رئيسة تتصف بكلٍّ مواصفات المذهب الرومانسى. فمن هذه الوضوعات؛ الطبيعة، والمرأة والحبّ، والإحساس الحادّ بالألم والتشاؤم.

الطبيعة

كانت الطبيعة من الموضوعات التى ظهرت فى معظم الأعمال الأدبيّة على مرّ العصور. ونَحن إذا تدبّرنا وأمعنّا النظر فى الآثار الأدبيّة العربيّة التى وصلتنا من القرون السالفة نجد أنّ شعراءَ العربِ منذ الجاهليّة قد اتجهوا نحو الطبيعة ومظاهرِها، ووصفوها وصفاً دقيقاً، وتغنّوا بجمالها وزوايا الحسن فيها.

ولكنّنا نلاحظ فى آثار معظم هؤلاء الأدباء أنّهم اعتنوا بالتسجيل التصويرى والتوصيف المادّى للطبيعة فقط، فمثلاً ابن خفاجة الأندلسى ١٠٥٨-١١٣٨ الشاعر المبدع فى وصف الطبيعة يصف نهراً بقوله:

لله نهــرٌ ســال فــى بطحــاء　　أشهى وروداً من لمى الحسناءِ
متعطِّــفٌ مثــلُ السِّــوار كأنّــه　　والزهــرُ يَكنُفُــه مجرُّ ســماء
قــد رَقَّ حتّى ظُنّ قرصاً مفرغاً　　مــن فضَّةٍ فــى بــردةٍ خضراء

(ابن الخفاجة الأندلسى، لاتا: ١٢)

فابن خفاجة فى هذه الأبيات اعتنى بالشكل الخارجى للطبيعة ولم يلتفت إلى روح الطبيعة ذاتها ويسقط عليها من إحساسه وعواطفه ما يجعلها كائناً حيّاً ترثو لحاله عندالحزنِ والألم.

ولكنَّ الشابيّ، كشاعر تأثّر بالتيّار الرومانسي، مزج بين إحساسه ومظاهر الطبيعة من حوله، واتّخذ من الغاب والعصفور والزنبقة والبلبل مستودعاً لأسراره وهمومه،لأنه لم يجد أفضل من الطبيعة يلجأ إليها ويبثّها شكواه؛ ويعود ذلك لعدّة أمور أهمّها: ولادة الشاعر

فأهبتُ مســحورَ المشاعرِ حالماً   نشــوان بالقلب الكئيــب الدامى

(المصدر نفسه: ۱۰۹)

إنّ الشابى فى هذه الأبيات يرى الغاب قبساً أضاء الطريق أمام نفسه التائهة فى الظلمات الحالكة، كما يراه وسيلةً طهّرتْ نفسه من الأدران والأوساخ التى لحقتْ بها بسبب مجالستِها جلساءَ السوءِ، ثمّ يشير إلى أنّ الغاب معبدُ الروح والنفس والفكر الذى يجد فيه الشخص الراحة والطمأنينة ويتخلّص به من هموم الحياة وأعباء المجتمع.

المعبــدُ الحــيُّ المقــدَّسُ ههنــا   ياكاهــنَ الأحــزانِ والآلام
فاخلعْ مسوحَ الحزنِ تحت ظلاله   والْبــسْ رداء الشــعر والأحــلام

(المصدر نفسه: ۱۱۱)

والشابىّ فى قصائده لم يتوقف عند حدود المظاهر الطبيعية الصامتة بل تعدّاها إلى مظاهر طبيعية حيّة، والتفت إلى البلبل، والعصفور، والنحل والفراش وغيرها من هذه المظاهر. فنراه فى قصيدة له بعنوان مناجاة عصفور يخاطب العصفور ويبثّه شكواه، فيقول:

يــا أيّها الشــادى المغــرّدُ ههنا   ثمــلاً بغبطة قلبــه المســرور
غــرّدْ ففى قلبــى إليک مــودّةٌ   لكــنْ مــودّةُ طائــر مأســورِ
هجرتْه أسرابُ الحمائم وانْبرتْ   لعذابــه جنّيّــةُ الديجــورِ
غــرّدْ ولاترهــبْ يمينــى، إنّنى   مثلُ الطيور بمهجتى و ضميرى
أشــدو برنّات النياحة والأســى   مشــبوبةً بعواطفــى وشــعورى
غــرّد ولا تحفِــل بقلبــى، إنّــه   كالمعــزفِ المتحطّــم المهجور

(المصدر نفسه: ۷۶)

إنّ هذه الأبيات تدلّ على اندماج الشاعر فى الطبيعة ومحاكاةٍ لها فى غاية الروعة والتصوير. إنّ الشاعر فى هذه الأبيات يخاطب الطائر ويبثّه شكواه ويحثّه على التغريد. إنّه يرى نفسه طائراً يغرّد بصوت الكآبة والزفير، طائراً يغمره إحساسٌ عميقٌ غريب عندما يسمع صوت الطيور المتدفّق من صميم قلبها المملوء حرارة وإخلاصاً. إنّه يرى

سعادته وسروره فی التحدثّ مع الطيور والاستماع لشدوها وتغريدها، والابتعاد عن الناس الذين لايرى فيهم إلاّ كلّ غادر وخبيث، جلُّ همّه أن يُرضى نفسه ولو كان ذلک على حساب ظلم الآخرين.

آهٍ من النــاس الذين بلوتُهم   فَقَلَوْتُهم فی وحشتی وسروری
مــا منهــم إلاّ خبيــثٌ غادرٌ   متربِّــصٌ بالنّاس شــرّ مصيرِ

(المصدر نفسه: ٧٧)

فجميع قصائد الشابی تكاد لاتخلو من المظاهر الطبيعية، لأنّه يراها ـ كغيره من الرومانسيين ـ أداةً لبيان مايدور فی نفسه من عواطف وأحاسيس مشبوبة. فمثلاً فی قصيدته إرادة الحياة، تتحوّل الطبيعة بأرضها ورياحها وغابها إلی شخوصٍ حيّة يبادلها الحديث، ويسألها عن حقائق الوجود.

المرأة والحبّ

لعب الحبُّ دوراً كبيراً فی آداب أقوام مختلفة من العالم، وكانت المرأة منذ قديم الزمن بالنسبة للرجل هی المصدر الرئيس لإثارة مشاعر الحبّ عنده، فالتفّ الرجلُ حولها التفافاً جعلت منه شاعراً مبدعاً وفنّاناً بارعاً، ورسّاماً حاذقاً، فكتب ونظم ورسم أحسن آثاره ونتاجاته حول المرأة.

وموضوع المرأه والحب شغل حيّزاً كبيراً فی آثار ونتاجات أدباء العرب على مرّ العصور. والفكر الذی كان يسيطر على روح الكثيرين من الأدباء فی العالم العربی هو أن المرأة مثلٌ للغدر واللؤم وخسّة الطبع، وفی هذا المجال يقول المتنبّی:

ومن خبــر الغوانــی فالغوانی   ضيــاءُ فــی بواطنــه ظــلامُ

(المتنبی، لاتا، ج۴: ٧٢)

وهذه النظرة المادّيّة بالنسبة للمرأة جعلتْ الأدباء لايفهمون منها إلاّ أنّها جسدٌ يُشتهی ومتع من متع العيش الدنیء، فأخذوا يصفون المظاهر الجسديّة فی المرأة من خدٍّ، وردف، وساق، وقدّ وما إلی ذلک من الأوصاف المادّيّة، دون الاعتناء بما وراء الجسد من روحٍ

ساميةٍ وعواطف صادقةٍ وأحاسيس طاهرة، تؤدّى إلى السَّير مع الحبيبة فى عالم الخيال والأحلام. فمثلاً جميلُ بثينة، الشاعر العذرى، يتغزّل بمحبوبته فيقول:

حلّــتْ بُثَيْنَةُ مِنْ قلبــى بمنزلةٍ — بينَ الجوانح لــم يَنْزِلْ بها أحدُ
صادتْ فؤادى بعينيها ومُبْتَسَــم — كأنّــه حيــن أبْدَتْــه لنــا بَــرَدُ
وجيــدِ أدماءَ تحنوه إلى رشــأ — أغــنَّ لــم يتّبعهــا مثلَــه وَلَــدُ

(بثينة، ١٩٩٣م: ٩٨)

فجميل بثنية فى هذه الأبيات ركزّ على المظاهر الحسيّة والجسديّة عند المرأة ولم يعتن بما وراء الجسد من روح سامية طاهرة تزخر بمعان قدسيّة.

ولكنّ المرأة فى شعر الشابى المتأثّر بالتيّار الرومانسى احتلّت مكانة رفيعة لم تظفر بمثلها فى الأدب القديم. فلقد اُتّجه الشابى إلى تقديسها والخضوع لسلطانها. فعاطفة الحبِّ عنده كانت بمثابة تجربة روحيّة ترتبط بالمعانى الطاهرة والعفة والصمود أمام الشهوات. هذه العاطفة الصادقة جعلته يرى المرأة ملكا هبط من السماء ليطهّر النفوس من الأوساخ والأدران، ويرفع عنها الغمّة والأحزان، ويسوقها إلى عالمِ الطهارة والأمان، عالم الخيال والأحلام.

إنّ من أروع قصائد الشابّى فى الحبِّ والمرأة قصيدته صلوات فى هيكل الحبِّ، التى تعدّ نموذجاً بارزاً لنضوج الشعر الرومانسى عنده. يبتدأ الشابّى قصيدته هذه بمناجاة حبيبته ويركّز فى وصفه على صفة العذوبة والرأفة والطهر والحنان ويراها مقدّسة عند جميع الناس حتّى الشقىّ العنيد:

يا لها من طهــارةٍ تَبْعثُ التقـ — ديس فى مهجة الشَقّى العنيد

(الشابى، ١٩٩٧م: ٥١)

ثم يجعلها رمزاً للسعادة وأداة لإدخال الفرح والسرور فى القلوب التعسة، ووسيلة لإحلال الأمن والسلام فى العالم، فيشبهها، بفينيس إلهة الجمال عند الرومان وبملك من ملائكة الجنة، كما يراها طريقاً لتفتّح مواهبه وتنميتها، ونضج عبقريّته وسموها، وسعادة نفسه وسرورها، فيقول:

أي شَـيءٍ تراك؟ هل أنت فينيـ سُ تهادتْ بين الورى من جديدِ
لِتُعيْـدَ الشـبابَ والفـرحَ المعـ ـسـولَ للعالَـم التعيـسِ العميد
أم ملاك الفردوس جاء إلى الأر ض ليحيي روحَ السـلامِ العهيد
أنتِ تحييـنَ في فـؤادِيَ ماقد ماتَ في أمسـيَ السـعيد الفقيد
وتُشـيدينَ فـي خرائب روحي ماتلاشـى في عهـدي المجدودِ
من طموحٍ إلى الجمالِ إلى الفنّ إلـى ذلـك الفضـاءِ البعيـد

(المصدر نفسه: ٥١)

ونحن إذا تصفّحنا ديوان الشابي وجدنا قصائده التي عالج فيها موضوع الحبِّ والمرأة قريبة جدّاً في معانيها السامية من هذه القصيدة، لأنّه يرى الحبَّ في معظمه رمزاً للسعادةِ، والمرأة مثالاً للطهر والإنابة.

الحبُّ شعلةُ نورٍ ساحرٍ، هبطتْ مِنَ السّماءِ فكانتْ ساطعَ الفَلَقِ
ومزّقتْ عن جفونِ الدهرِ أغشيةً وعَنْ وجوهِ الليالي بُرْقَعَ الغَسَقِ
الحـبُّ غايةُ آمـالِ الحياة فما خوفي إذاضمّني قبري ومافرَقي

(المصدر نفسه: ٩٦)

وفي قصيدة الجمال المنشود، يؤكد الشاعر على جمالِ روح المرأة وعلى أنّه هو الأساس في الحبِّ الصادق، فيقول:

وربيعُ الشـباب يُذبلُـه الدهرُ ويمضـي بحسـنه المعبـودِ
غيرُ باقٍ في الكونِ إلاّ جمالُ الروحِ غضّاً على الزمان الأبيد

(المصدر نفسه: ٥٩)

فالشابي عندما يعالج هذا الموضوع في شعره تنصهر روحه بروح محبوبته ويحلّقان معاً في عالم الخيال والأحلام، في عالمٍ روحاني لايوجد فيه إلاّ الحبّ الحقيقيّ الذي هو رمز السعادة الأبديّة الخالدة.

الإحساس الحاد بالألم والتشاؤم

ظاهرة الألم ظاهرة عامّة لم تترک شخصاً إلاّ وأصابته بسهامها. فجميعنا وربّما دون استثناء مرّت علينا لحظات طوال أوْ قصار، عانينا خلالها من الحزن والأسى على آمالٍ ضاعتْ، وفرصٍ ولّتْ، وأعزّاء أو أصدقاء فقدناهم، وجميعنا بلا استثناء شعر فی لحظةٍ من لحظات حياته أن الحياة فی هذه الدنيا أصبحت عديمة الجدوی، وأنّها كفاحٌ طويلٌ وعقيمٌ، وأنّ لحظات السعادة والفرح فيها أقل بكثير من لحظات المشقّة والعناء.

إن ظاهرة الألم قد انعكست فی الأدب وكانت فی أدب الرومانسيين أشد انعكاساً. ولقد عالج الشابی، هذه الظاهرة فی معظم قصائده لأنّه كان يعانی الأمرّين، ضغوطا نفسية وضغوطا جسميّة؛ فالضغوط النفسيّة نتجت عن فقدان والده وفراق حبيبته، فضلا عن الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة المتردّية التی لحقت بشعبه بسبب الاستعمار والتخلّف، والأهمّ من ذلک ظلم المجتمع له، والضغوط الجسميّة نتجت عن مرضه الذی عانی منه كثيراً ورمز إليه فی بعض أشعاره.

فالأوضاع المأساويّة التی أحاطت بالمجتمع التونسی بسبب الاستعمار من ناحية، والتخلف والجمود من ناحية أخری، أثّرتْ علی نفسيّة الشاعر الحسّاس تأثيراً قويّاً ممّا جعلته يتألم ويتعذب أشدّ العذاب. ولقد أشار الشابی فی قصائد عديدة إلی الحياة الصعبة المريرة التی يعيشها هو وشعبه تحت وطأة الاستعمار؛ ففی قصيدته للتاريخ، يقول.

البؤسُ لابنِ الشَعبِ يأكلُ قلبه   والمجــدُ والإثــراءُ للأغرابِ
هــذا قليــلٌ مِــنْ حيــاةٍ مُرَّةٍ   فی دولــةِ الأنصاب والألقاب

(المصدر نفسه: ٢٦)

وفی قصيدته الدنيا الميّتة، لايتألم الشابی من الظلم والاستبداد الذی حلّ بقومه بل يتألم من تخلّف شعبه وجموده، ورجعيّته وجهله، فيقول:

إنّی أری فأری جموعاً جمّةً   لكنّهــا تحيــا بــلا ألبــابِ

(المصدر نفسه: ٢٨)

ومن أبرز آلام الشابّی النفسيّة ظُلْمُ المجتمع له، فهو يبذل قصاری جهده للدّفاع عن

حقّ شعبه والرفع من مستواه الفكري والثقافي وتوفير السعادة له، لكنّه لايظفر عنده بإقبال وإجلال؛ لذا تثور ثائرته وينقم على المجتمع الذي لايكترثُ لنصائحه ولايقدّر ما يقوم به الشاعر من أعمالٍ لرفع نير الظلم عنه. فيراه روحاً غبيّة تكره التقدّم والنور، و تحبّ الجهل والد يجور.فهو يعرب عن هذا المصدر في قصيدته النبّي المجهول، بقوله:

أنــت روحٌ غبيّــةٌ تكــرَهُ النــورَ وتقْضــي الدّهورَ فــي ليل مَلْس
أنت لاتدرک الحقائق إن طافتْ حواليــک دون مــسّ وجــسّ
في صباحِ الحياة ضمّختُ أكوابي وأترعتُهــا بخمــرةِ نفســي
ثــمّ قدّمتُهــا إليــک فأهرقــتَ رحيقي و دُسْــتَ يا شعبُ كأسي
فتألّمــتُ ثــمّ أســكتُّ آلامــي وكفكفتُ من شــعوري وحسّــي

(المصدر نفسه: ٢٨)

وممّ زاد من حدّة آلام الشابي، ونغّصَ عليه عيشه أكثرمن ذي قبل، موت أبيه الذي كان يراه ملاذاً لنفسه عندما تشتدّ به الكربات، وتثقل كاهله المشاكل والأحداث. ففي قصيدة ياموت، نرى الشابي يصرخ صرخةً مليئةً بالذكريات ممزوجةً بالأحزان والأشجان فيقول:

ياموتُ قــد مزّقتَ صدري وقصمتَ بــالأرزاءِ ظهري
ورَمَيْتَنِــي مــن حالــقِ وسَــخِرْتَ منّي أي سُــخْرِ
وفجعتنــي فيمــن أحِــبُّ و مــن إليــه أبــثُّ ســرّي
وأعِــدُّه فجــري الجميــلَ إذا أدلهــمَّ علــى دهــري
ورزأْتَنِــي فــي عمدتــي ومشــورتي فــي كلِّ أمري

(المصدر نفسه: ٨٠)

ولقد أثّرت الضغوط النفسيّة والجسميّة على الشابي تأثير بالغاً أدّى به إلى التشاؤم والكآبة؛ وإنّ من أبرز قصائده التي حملت ميسم التشاؤم قصيدته إلى الله، ففي هذه القصيدة تشتدّ الآلام والمصائب على الشابي حيث لايجد في الكون إلاّ الظلمة والحلكة. فيتجه إلى الله سبحانه وتعالى ويزلّ زلّة عظيمة ولكنّه سرعان ما يعود إلى رشده ويستغفر

ربّه يذكرُ أنّه تفوّه بهذه العبارات وهو فى أشدّ حالةٍ من اليأس والقنوط والأسى. فيبتدأ قصيدته بقوله:

يــا إله الوجودِ هــذى جراحٌ فى فؤادى تشكو إليک الدّواهى
هــذه زفـرة يُصعّدهــا الهــمُّ إلى مَسْــمَعِ الفضاء الســاهى

ثمّ يلقى اللوم على الله سبحانه وتعالى ويقول:

أنــتَ عذّبتنــى بدقّــةِ حسّــى وجرّعتنــى مــرارةَ آهِ
أنــتَ عذّبتنــى بدقّــةِ حسّــى وتعقّبتنــى بــكلِّ الدّواهــى
بالأسى، بالسّقام، بالهمّ، بالوحشة باليــأس، بالشـقاء اللامتناهى

إلى أن يصل:

يا ضميرَ الوجودِ يا عالَم الأر واح يا أيّها الفضاءُ الســاهى
خبّرونــى هل للورى من إلاه راحــم- مثلِ زعمهــم- أوّاه
إنّنى لم أجده فــى هذه الدُّنــ يا فهل خلــف أُفْقِها مِنْ إلاه

لكن سرعان ما يفيق الشاعر، ويستغفر ربه ويقول:

مــا الّذى قدْ اتيتَ يا قَلْبِيَ البــ ـاكى وماذا قد قلتِه يا شفاهى
ياإلهى قــد أَنْطَقَ الهــمُّ قلبى بالــذى كان فاغتفــرْ يا إلهى

(المصدر نفسه: ۱۴۰-۱۳۸)

إنّنا فى هذه القصيدة نشعرُ أن التشاؤم أصبح كلهيب نار متّقدة فى نفسِ الشاعر إلى أن بَلَغ به أن يتنكّر لوجود الله – سبحانه و تعالى- ويطرح اللوم عليه؛ وهذا ما بدا واضحا فى كثير من أشعار الرومانسيين الذين ثاروا على كلّ شيء حتى على خالقهم الذى خلقهم وخلق لهم ما فى الأرض جميعا.

النتيجة

لقد تجلت مظاهر الرومانسية فى جميع نتاجات الشابى الشعرية حيث كان ثائرا على المضامين الشعرية القديمة الجافّة، وهذا ما نراه واضحاً وجليّا من خلال أفكاره ومبادئه

التى اعتمد فيها على الذاتية أو الفردية التى تتضمن عواطف الحزن والكآبة والأمل، وأحياناً الثورة على المجتمع و التحرر من قيود العقل والواقعية والتحليق فى رحاب الخيال والصور والأحلام؛ هذا فضلا عن اهتمامه بالطبيعة التى كانت عنده رمزا للطهر ومثالا عاليا للاحتذاء والاقتداء ومعبدا للروح ومستودعا للأسرار والهموم وأداة للتخلص مما فى دنيا الناس من همجية وظلم وانتهاك لحقوق الإنسان.

المصادر والمراجع

ابن خفاجة الأندلسى، إبراهيم ابن أبى الفتح. لاتا. *الديوان*. تحقيق عمر فاروق الطبّاع. بيروت: دار القلم.

الأصغر، عبدالرزاق. ٢٠٠١م. *المذاهب الأدبية لدى الغرب"الرومانسية"*. مجلة دراسات أدبية. العدد٣٧٠. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الأيوبى، ياسين. ١٩٨٤م. *مذاهب الأدب «معالم و انعكاسات»*. بيروت: دار العلم للملايين.

البعينى، نجيب. ٢٠٠٨م. *موسوعة الشعراء العرب المعاصرين*. بيروت: دار المناهل.

التليسى، خليفة محمّد. ١٩٦٧م. *الشابى وجبران*. بيروت: دارالثقافة.

بثينة، جميل. ١٩٩٣م. *الديوان*. تحقيق مهدى محمد ناصر الدين. بيروت: دارالكتب العلميّة.

الشابى، أبوالقاسم. ١٩٩٧م. *ديوان أغانى الحياة*. ضبط وشرح يحيى الشامى. بيروت: دار الفكر.

الشنفرى، عمرو بن مالک. ١٩٩٦م. *الديوان*. تحقيق إميل بديع يعقوب. بيروت: دار الكتاب العربى.

العشماوى، أحمد زكى. لاتا. *الأدب العربى وقيم الحياة المعاصرة*. الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة.

كرو، أبوالقاسم محمد. ١٩٩٩م. *موسوعة الشابى*. بيروت: دار صادر.

المتنبى، أبوالطيّب. لاتا. *الديوان*. شرح أبى البقاء العكبرى. بيروت: دار المعرفة.

النويهى، محمد. ٢٠٠٠م. *قضيّة الشعر الجديد*. بيروت: دارالفكر.

هدّاره، محمّد مصطفى. ١٩٩٤م. *دراسات فى الشعر العربى الحديث*. بيروت: دار النهضة العربيّة.

الورقى، السعيد. ١٩٨٤م. *لغة الشعر العربى الحديث*. بيروت: دار النهضة العربية.